

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Ivana Lučića 3  
Odsjek za komparativnu književnost  
Odsjek za kroatistiku

**PREPJEVI IZABRANIH SONETA *TOTTELOVA ZBORNIKA* NA HRVATSKI JEZIK**

DIPLOMSKI RAD

30 ECTS-bodova

**Mentorica:** dr. sc. Cvijeta Pavlović, red. prof.

**Komentorica:** doc. dr. sc. Anera Ryznar

**Studentica:** Mirjam Vukašin

Zagreb, 15. srpnja 2019.

## Sažetak

Temeljni je cilj ovoga rada ponuditi vlastite prepjevne primjere dvaju soneta *Tottelova zbornika* – prve engleske pjesničke antologije izdane 1557. godine pod tada vrlo etabliranim imenom izdavača Richarda Tottela (1528–1593). U radu prepjevani soneti originalni su rukopisi dvojice engleskih renesansnih pjesnika – Henryja Howarda, grofa od Surreyja, te sir Thomasa Wyatta. Obojica pišu onime što će se kasnije zvati Elizabetinim, odnosno Shakespeareovim sonetom – a nastalim pod utjecajem talijanskoga humanista Francesca Petrarke i njegova *Kanconijera*. U radu se predstavljaju i razlikuju pojmovi prijevoda, prepjeva i adaptacije. Iznose se temeljni traduktološki problemi, s fokusom na prepjevne poteškoće i nezahvalnu poziciju u kojoj se prevoditelj nalazi – s prijenosom metra i stiha, sroka i drugih glasovnih podudaranja, teme i sadržaja, te drugih versifikacijskih elemenata. U radu se pobliže predstavljaju i temeljni versifikacijski sustavi i pojmovi, ali i književno-povijesne okolnosti u kojima *Tottelov zbornik* nastaje te se pokušava iznijeti važnost njegova utjecaja na englesku liriku i konzumaciju poezije u Engleskoj uopće. Konačno, ponuđeni prepjevi potvrđuju navedene teorijske smjernice za prepjevni proces.

**Ključne riječi:** sonet, prepjev, *Tottelov zbornik*, Henry Howard, grof od Surreyja, sir Thomas Wyatt

## Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Temeljni traduktološki pojmovi .....	4
3. Versifikacijski sustavi i pojmovi .....	7
4. Popularni stihovi .....	9
5. Vezani stih .....	10
6. Prepjevne poteškoće .....	11
7. Prijenos stiha: Kravarova tipologija .....	13
8. Povijest pretvorbe stihova.....	16
9. Sonet i njegovi oblici .....	18
9. 1. Talijanski sonet .....	18
9. 2. Engleski sonet .....	19
9. 3. „Je li sonet žanr?“ .....	21
10. Tottelov zbornik.....	22
11. Henry Howard, grof od Surreyja.....	23
12. Sir Thomas Wyatt .....	24
13. Prepjev soneta Henryja Howarda: <i>The fansie of a weried lover</i> .....	24
14. Prepjev soneta Thomasa Wyatta: <i>Of change in minde</i> .....	32
15. Zaključak.....	40
16. Literatura .....	41

## 1. Uvod

Poteškoće prijevoda rijetko se izvan akademske zajednice otvaraju kao teme za raspravu. Da postoji posrednik, i to vrlo odgovoran posrednik, između izvornika i prijevoda, činjenica je prema kojoj se u razumijevanju danoga teksta često nonšalantno odnosi. Ako je dani tekst pak organiziran u stihu, problematika takva prijevoda utoliko je i veća. Cilj je ovoga rada dvama vlastitim prepjevima engleskih soneta renesansnih pjesnika, Henryja Howarda i Thomasa Wyatta, prikazati otegotan i akribičan proces poetskoga prijevoda. Prijevod soneta, kao relativno čvrste forme, sa zadanim stihom, strofom i rimom, posebno zadaje muke prevoditelju koji nastoji pomiriti original s prepjevom. No potraga za ponekad nemogućim rješenjima predstavlja upravo i čar cijeloga procesa. Howard i Wyatt razmjerno su važne književne i povijesne ličnosti šesnaestostoljetne Britanije. Prvi su u Engleskoj pisali engleskom sonetnom varijantom, onom koja će se kasnije zvati Shakespeareovom. I Howard i Wyatt najpoznatije su osobnosti onda vrlo popularna *Tottelovog zbornika*, prve engleske u potpunosti pjesničke antologije, izdane 1557. godine, koja je u kratkome roku doživjela brojna izdanja. U radu će se predstaviti pojmovi prijevoda, prepjeva i adaptacije, iznijeti temeljni traduktološki problemi, a fokus će biti na prepjevnim poteškoćama i zadaćama prevoditelja za što uspješniji prepjev – s prijenosom teme i sadržaja, metra i stiha te drugih versifikacijskih elemenata. U radu će se predstaviti i temeljni versifikacijski sustavi i pojmovi, ali i književno-povijesne okolnosti važne za autore čiji se soneti u radu prevode. Vlastitim sam odabirom prepjevala Howardov sonet broj 41, *The fansie of a weried lover*, i Wyattov 51, *Of change in minde*. Ponuđeni će hrvatski prepjevi na taj način praktično potkrijepiti navedene teorijske smjernice za prepjevni proces.

## 2. Temeljni traduktološki pojmovi

Traduktologija kao teorija prevođenja interdisciplinarna je znanost koja, osim lingvistike, obuhvaća i niz drugih znanosti i studija – od psihologije, sociologije i znanosti o književnosti do kulturalnih, rodni i inih studija (v. Pavlović 2015: 15). No kako bi se jasnije razgraničila prijevodna znanost od bliskih joj nauka, Nataša Pavlović preuzima definiciju njemačkoga jezikoslovca Wenera Kollera (1971b: 4, prema Pavlović 2015: 16) prema kojoj „znanost o prevođenju treba shvatiti kao zajednički i sveobuhvatni termin za sva istraživačka nastojanja koja za svoju polazišnu točku ili cilj imaju fenomene prijevoda i prevođenja.“ Prijevod, prepjev

i adaptacija termini su koji se često javljaju unutar znanosti o književnosti. Slamnig (v. 1981: 108) ističe kako prevesti „znači adekvatno izraziti u jednom jeziku tekst napisan u nekom drugom jeziku“. Što se prepjeva tiče, mišljenja je da „najbolje služi kao poseban termin za prijevod pjesme, za razliku od prijevoda proze, kojemu je dovoljan termin prijevod.“ Pjesnički prijevod i prepjev autoru su dakle u sinonimnome odnosu. Gledajući iz drugoga kuta, prepjev bi po njemu mogao biti nešto bliži adaptaciji: „Adaptacija je zapravo pjesma na temelju pjesme, pjesnik se služi nekom drugom pjesmom – u vlastitom ili tuđem jeziku – kao predloškom da bi načinio nešto novo. Dok je običaj, da nad prijevodom stoji ime autora izvornika, adaptaciju potpisuje onaj koji ju je napisao“ (*ibid.*). Maroević (v. 2005: 235) piše kako prevođenje možemo shvatiti kao produbljeno čitanje, odnosno iznuđeno tumačenje, a pjesnički prijevod kao tekst s najmanje šansi za uspjeh, pogotovo ako se nastoji prenijeti što više komponenata. Adaptaciju, poput Slamniga, nalazi u koraku dalje u posvajanju prevođenja (v. *ibid.*: 236). Služeći se često poetskim diskursom, Maroević će adaptaciju nazvati čak „smjelim preseljenjem“ ili pak „drskim anakronizmom“. Premur (1998: 8) prevođenje promatra iz dviju perspektiva, književne i lingvističke. Lingvistička teorija prevođenja podrazumijeva bilingvalnu komunikaciju, odnosno zamjenu „tekstualnog materijala jednog jezika ekvivalentnim tekstualnim materijalom drugog jezika“, dok književna sam proces prevođenja shvaća kao ponovno stvaranje, interpretaciju, odnosno preosmišljavanje izvornika jezičnim sredstvima ciljnoga jezika (v. *ibid.*).

Svako pak doba nosi vlastito razumijevanje prijevoda, stoga valja uvijek imati na umu, a to Kravar (1994) često ističe, kako je današnje shvaćanje prijevodnog ideala samo jedno u nizu prijevodnih težnji. Zanimljivo je stoga promatrati primjerice klasicistički ideal, koji je često težio za jednakim vrhuncem zrelosti i ukusa kako u originalnim ostvarenjima epohe tako i u prijevodnima – što bi se u praksi ostvarivalo primjerice hiperkorektnim *uljepšavanjem*, tj. *ispravljanjem* izvornika *doličnijim* izrazima, onima u skladu s onodobnom poetskom normom (v. Beker 1995: 131).

Zanimljiva su i Goetheova razmišljanja o prijevodu. On ga naime dijeli na tri osnovne vrste: 1. *prozaični prijevod* – bitno je da se prenesu osnovne misli i tema prevedenog djela, a estetska se svojstva mogu zanemariti; 2. *parodistički prijevod* – prijevod je surogat originalu i nije mu istovjetan; 3. *poistovjećujući prijevod* – najzahtjevniji i estetski najvrjedniji, onaj u kojemu se prevoditelj maksimalno trudi da se što više približi izvorniku, ne vodeći računa o vlastitom jeziku (v. *ibid.*: 129–130).

Današnje teorije, prema Bekerovu (v. 1995: 130) isticanju, uglavnom naglašavaju dva suprotna pola: 1. prijevod što bliži suvremenom čitatelju, bez poteškoća u razumijevanju; 2. prijevod, jezično i stilski, bliži izvorniku (takvom bi se praksom primjerice engleskog srednjovjekovnog pjesnika Chaucera, ili u slučaju ovoga rada, Howarda i Wyatta, trebalo prevesti arhaičnim hrvatskim jezikom, nalik marulićevskom, lucićevskom ili pjesnika *Ranjinina zbornika*).

Prevedeno književno djelo nikada nije u potpunosti identično izvorniku, uvijek postoje manja ili veća odstupanja, pogotovo u slučaju prepjeva. Samo razlika u metričkoj prirodi jezika dostatna je poteškoća – primjerice u odnosu engleskoga i hrvatskoga jezika, gdje je engleski osnovni metar jambički, a hrvatski trohajički. Također, semantika se riječi u dvama različitim jezicima često tek djelomično podudara, pa tako engleski *uncle* u nas može biti i *ujak*, i *stric*, i *tetak*, a „naša“ *točka* u engleskome je i *full-stop*, i *dot*, i *item* (v. *ibid.*: 127–128).

Kravar (1994: 98) prijevod definira kao „tekst kojim se neki drugi tekst reproducira u novom jezičnom mediju.“ U razumijevanju odnosa originala i prijevodnih inačica, autor se oslanja na Aristotelov pojam sličnosti prema kojemu su slične one stvari koje imaju „više istih nego različitih određenja.“ Prema tome, piše Kravar, „prijevod i original nikako ne mogu biti u odnosu pune sličnosti. [...] Književni, međutim, prijevod i njegov original uvijek se razlikuju barem po svom jezičnom mediju, što obično podrazumijeva i mnogo drugih razlika.“

Prepjevi imaju značajnu ulogu u međunarodnim kulturnim odnosima. Zahvaljujući upravo njima, hrvatski jezik ušao je u širi civilizacijski krug. Oni predstavljaju transkulturalnu kariku između nacionalnoga i univerzalnoga te prošloga i budućega (v. Maroević 2005: 239). No Kravar prepjeve unutar teorije i povijesti kulture ne shvaća samo kao most među dvama kulturnim sistemima. On, pored originala i prepjeva, nudi treći univerzum, onaj koji ih integrira i ostvaruje se u obliku nadkulturnog. Ta nadkultura nije isključivo pjesnikova ni prevoditeljeva, ona je posrednik u integraciji dvaju obzora. Kada se govori o prepjevima, dakle, jedini bi konfrontirani dijelovi bili jezici, a vrsta, tema, kompozicija, stil i forma bili bi dijelom nadkulture, kao kakvo zajedničko blago. Taj se treći sistem zapravo širi na račun prvih dvaju sistema. Autor u tome vidi težnju „suvremenoga svijeta da se kulturno i društveno integrira, čime se fundus općih, nadsacionalnih kulturnih dobara prirodno povećava“ (1994: 121–122).

Između originalnoga i prijevodnoga teksta stoji prevoditelj. Važno je istaknuti kako on zauzima dvostruko mjesto u komunikacijskom modelu prevođenja. Istovremeno je i primatelj poruke polazišnoga jezika i odašiljatelj prijevodne poruke (v. Premur 1998: 9). Maroević (2005: 253) pak prevoditelja naziva „pjesnikovim pomoćnikom“.

### 3. Versifikacijski sustavi i pojmovi

Kako bi se uopće raspravljalo o valjanosti prepjeva, treba se najprije moći snalaziti u versifikacijskim terminološkim okvirima i sustavima. Najprije, pojam stiha obuhvaća nekoliko značenja – jezičnu tvorevinu pjesme, stihovni redak i zvukovnu ustrojenost toga retka. Često se koristi i riječ metar, ali on više podrazumijeva ustaljenu shemu zvukovnoga ustroja (v. Slamnig 1981: 5). Riječi *proza* i *stih* prvotno su služile kao sugestija pisaru treba li pisati do kraja retka (*prosa*, *prosus*) ili u redovima (*stíkhos*: red ili vrsta), odnosno hoće li „okrenuti“ smjer pisanja u novi red (*versus*) (v. Petrović 1998: 283). Stihovni redak, odnosno cjelokupna pjesma može nuditi i obavijest svojim grafičkim oblikom – tada na neki način služi kao didaskalija. Može označavati uputu za glasno čitanje ili imati tek estetsku vrijednost (v. Slamnig 1981: 5). Kravar (1994) će velik dio svoje tipologije prijevodnoga stiha temeljiti upravo na informacijama koje određeni oblik evocira *a priori*, nazivajući to *etosom* stiha. No više o tome kasnije.

Hrvatski se stih osniva na prozodijskim svojstvima glasova: naglasku (silini), duljini i visini, ali i slogotvornosti i granicama riječi, a ovisno o tome koji je od elemenata u fokusu gradnje stiha, zaključujemo kojemu versifikacijskom sustavu pripada. Stih se u svojoj gradnji služi jezičnim svojstvima – svaki dio jezika može poslužiti kao nosilac stiha. Elementi u gradnji stiha mogu biti kvantitativni (izmjena dugih i kratkih slogova) i kvalitativni (izmjena kvaliteta glasova, česta u onomatopejama i rimi). U hrvatskom je jeziku značajna i intonacija slogova koja može biti duga ili kratka te naglašena ili nenaglašena. Sam je naglasak postao važniji tek učvršćivanjem književnoga, odnosno hrvatskoga standardnog jezika nakon narodnoga preporoda (v. Slamnig 1981: 123–125). U razvoju hrvatskoga jezika javilo se nekoliko tipova versifikacije, prema Slamnigu (*ibid.*: 6–7) to su:

1. *Izmjenični (alternativni stih)* – izmjena naglašanih i nenaglašanih slogova (tada je to *akcenatski stih*), a ako mu je broj akcenatskih mjera konstantan, jednakosložan, onda taj stih nazivamo *akcenatsko-silabičkim*, što je kombinacija dvaju principa versifikacije; kada se pak radi samo o izmjeni dugih i kratkih slogova, što je bila praksa u latinskoj i grčkoj metrici, govorimo o *kvantitativnome stihu*.
2. *Slogovni (silabički) stih* – temelji se na podudaranju jednakog ili približno jednakog broja slogova (npr. stih naše narodne pjesme).

3. *Besjedovni (verbalni) stih* – osnova mu je fonetska riječ, akcenatska cjelina, (približno) jednak broj fonetskih riječi u stihu (često u suvremenom pjesništvu).
4. *Stih skupina riječi (rečeničnih jedinica), sintagmatski stih* – dijelovi rečenice nisu samo smislene, već i zvukovne jedinice (npr. *Šibenska molitva*).

U 19. stoljeću javljaju se gotovo svi sustavi hrvatske versifikacije. No standardizacija hrvatskoga jezika, odnosno *književnoga* prozodijskog sustava, ali i poznavanje stranih poetika (pogotovo njemačke) i prihvaćanje utjecaja europskih kultura, kao i slaganje hrvatske verzije klasičnoga stiha po naglasku, utjecalo je na to da se akcenatski stih počeo smatrati jedinim valjanim (v. *ibid.*: 39). Izmjena je dakle slogova naglašenih i nenaglašenih, ne dugih i kratkih kao u kvantitativnoj versifikaciji.

No ta akcenatska, odnosno akcenatsko-silabička versifikacija, preuzela je kvantitativnu terminologiju. Preuzimaju se stope i način njihova označavanja – *arzom* ( <sup>-</sup> ) kvantitativnim dugim, u usponu, jakim; i *tezom* ( <sup>U</sup> ) kvantitativnim slabim, kratkim, padom, samo što se unutar novoga versifikacijskog sustava klasično znakovlje razumije kao naglašeno / nenaglašeno (v. Slamnig 1997: 5). Preuzimaju se tako i klasični nazivi za stope, stoga se i u akcenatsko-silabičkom sustavu metar određuje *jambom* ( <sup>U-</sup> ), *trohejem* ( <sup>-U</sup> ), *pirihijem* ( <sup>U U</sup> ), *spondejem* ( <sup>- -</sup> ), *daktilom* ( <sup>-UU</sup> ), *amfibraham* ( <sup>U-U</sup> ), *anapestom* ( <sup>U U-</sup> ), *tribraham* ( <sup>U U U</sup> ), *molosom* ( <sup>- - -</sup> ) i drugim vrstama stopa (v. Petrović 1998: 285).

Stih u praksi najčešće nema pravilnu izmjenu naglašenih i nenaglašenih (ili dugih i kratkih) slogova. Stoga se vrsta stiha određuje prema vladajućoj stopi, onoj koja u njemu najčešća. Često se na početak stiha dodaje obično nenaglašen slog koji se ne uračunava u cjelokupnu metriku stiha koji slijedi, pa se smatra uvodom, odnosno *predudarom* (*anakruzom*, *Auftaktom*). „Zbog prirode našeg akcenta, u našem su jeziku vrlo rijetke akcenatske cjeline koje bi odgovarale jambu i anapestu“ (*ibid.*: 286). Hrvatski je jezik trohejski, stoga se u prijevodu često koristi predudar kako bi stih počeo jamski. Često se događa i da nenaglašena riječ u stihu postane naglašenom zbog metričke potrebe, tada se govori o *ortotoni*. Tu je i *logaedski stih*, u kojemu se miješaju daktili i troheji ili jambi, ili *mješoviti*, tj. *složeni* koji poznaje još manju pravilnost. U praksi se često dešavaju i kraćenja riječi radi poštivanja metričke sheme. Ona mogu biti u obliku *elizije* (izostavlja se posljednji vokal u riječi iza koje iduća riječ opet počinje vokalom), *hifereze*<sup>1</sup> (izostavljanje unutar riječi), *sinalefe* (izgovaranje dvaju vokala, od kojih jednim riječ

<sup>1</sup> Bagić (2012: 300) tu vrstu sažimanja naziva sinkopom.



završava a drugim iduća počinje, u obliku jednoga sloga), ili *siniceze* i *sinereze* (koje su poput sinalefe, samo unutar riječi) (v. *ibid.*: 288–289).

#### 4. Popularni stihovi

Dok je suvremeni stih akcenatski, hrvatski je stari stih bio silabičan i člankovit. U nekim se jezicima broj slogova u stihu računa do posljednjeg naglašenog, no u hrvatskom je jeziku pravilo da se broje svi slogovi. Najpoznatiji i najčešći naši tradicionalni oblici silabičkoga stiha jesu: simetrični osmerac (4+4), epski (6+4) i lirski (5+5) deseterac, (dvostruko rimovani) dvanaesterac (6+6), jedanaesterac i stih bugarštice. Narodni se deseterac koristio najviše u štokavskim epskim i lirskim pjesmama. U 17. se stoljeću javljaju cjeloviti zapisi deseteračkih narodnih pjesama pa im tada počinje i procvat, iako se deseterac javlja i u umjetnoj poeziji, primjerice u Frankopana. Prodor deseterca naime podrazumijeva gubljenje jedanaesterca i bugarštičkog stiha (v. Slamnig 1981: 34). Naš je osmerac također narodnoga porijekla, iako posebnu popularnost doživljava u baroknome Dubrovniku 17. stoljeća u svome simetričnom obliku. Može dakle biti parnosložan, simetričan (4+4) ili neparnosložan, asimetričan (5+3). Rimovani je osmerac vjerojatno nastao pod romanskim utjecajem, iako je rijedak u francuskoj, a češći u španjolskoj književnosti (v. Slamnig 1981: 67–68).

Stih koji se raspada na manje dijelove podijeljen je na članke, odnosno kolone – to su ritmičke jedinice (akcenatske cjeline) i odijeljene su cezuro, tj. usjekom, odmorom. Cezura stoga označava stalnu granicu riječi na određenom mjestu u stihu (v. *ibid.*: 47). Petrović ističe kako cezura da bi bila cezura mora biti čvrsta i stalna te kako je „neispravno govoriti o slobodnim i stalnim cezurama, jer je baš stalnost granice riječi ono što čini cezuru“ (1998: 287).<sup>2</sup> No Slamnig (v. 1997: 8) na cezuru ne gleda kao na strogu i nepovredivu granicu, pogotovo kada je u pitanju narodna cezura. Ona, piše, nije uvijek na istome mjestu, već označava granicu sintaktičkih cjelina (to se „šetanje“ cezure često realizira u asimetričnome osmercu u oblicima 5+3 / 3+5) – ona ne cijepa stope kao u klasičnome stihu, već stvara članak. Izrazitu cezuru ima bugarštički stih<sup>3</sup> – s najčešće 15 ili 16 slogova, ona ga dijeli na dva dijela nakon sedmog ili osmog sloga. Osmerac stoga možemo smatrati polustihom šesnaesterca (v. 1981: 17–18).

---

<sup>2</sup> Nadalje piše kako je cezura „čvrsta osobito u našoj narodnoj pjesmi; melodija, koja stih prati, utječe da u narodnom stihu na mjestu cezure zaista često biva odmor, a članci, dijelovi stiha koje ona rastavlja, često uzimaju ulogu čitavog, potpunog stiha“ (*ibid.*).

<sup>3</sup> Ime izvedeno iz latinskoga pridjeva *vulgaris*; *bugarštica* bi stoga značila *pjesma na narodnom jeziku* (v. Slamnig 1981: 18).

Aleksandrinac, najstariji i najrašireniji francuski stih, dvanaesterac je (iako može imati i 13 i 14 slogova) sa stalnom cezuruom koja ga simetrično dijeli (6+6). Hrvatski dvostruko rimovani dvanaesterac kod naših je renesansnih pisaca također bio podijeljen na dva simetrična dijela, a nastao je pod francuskim utjecajem i onim vlastite tradicije šesterca. Gdjekad bi se i taj dvanaesterački šesterac „malom cezuruom“ dijelio na još kraće članke (3+3+3+3). Također, dva su tipa dvanaesterca s obzirom na prijenos rime (v. Petrović 1998: 294).

Ono što je aleksandrinac za francusku, to je *endecasillabo* (jedanaesterac s naglaskom na desetoj slogu) za talijansku poeziju. To je:

stih najvažnijih talijanskih epskih i stihovanih dramskih djela, često u nekoj strofi, a često i astrofičan. [...] No stalnim međunarodnim oblikom možemo smatrati naročito jednu njegovu varijantu, *endecasillabo scioltto* [...], jedanaesterac bez sroka. [...] Veoma rano prilagodio ga je engleskoj poeziji pjesnik i prevodilac Surrey<sup>4</sup> i stvorio, tako, *blank verse* (bijeli stih), glavni stih engleske dramske poezije i omiljen stih engleskog spjeva (*ibid.*: 316).

Hrvatska varijanta talijanskog *endecasillaba* jedanaesterački je stih, 5+6. U nas je ugled jednak *endecasillabu* u povijesti uživao i dvanaesterac (v. Slamnig 1981: 22).

## 5. Vezani stih

S obzirom na to da će se u radu govoriti o sonetnoj formi, čija je posebnost vezani stih, valja istaknuti posebnosti kojima se razlikuje od slobodnoga. Naime srok nije jedini i nužni indikator vezanoga stiha. Prema Slamnigu (v. *ibid.*: 128–129), vezani je stih onaj koji ima metar koji se može predočiti shemom, cezuru (koja je izrazita i fiksna u narodnom i starom vezanom stihu), stalno određeno mjesto naglaska u shemi (iktus) i stopu (dvosložnu ili trosložnu).

Vrste rime i rimovanih shema također su važne u razumijevanju soneta kao forme. „*Rima* (*srok* ili *slik*) glasovno je podudaranje na kraju stihova ili, ponekad, članaka u stihu“ (Petrović 1998: 290). Rima je u sonetu upotrijebljena strofički – jer se unutar pjesme stihovi vezuju u manje, simetrične skupine. Općenito, raspodjela rime može biti parna ili glatka (*aabbcc*), ukrštena ili unakrsna (*abab*), obuhvaćena ili obgrljena (*abba*), nagomilana (*aaa*), isprekidana (*abcb*) i leoninska (u istom stihu, na kraju prvog i drugog polustiha) (*ibid.*). *Prava* (*pravilna*) rima jest ona u kojoj se podudaraju naglašeni glasovi i svi glasovi koji slijede (fra. *rime pure* ‘čisti srok’). U nas je rima *čista* ako se podudaraju i naglasci. *Nečista* je rima ona u kojoj se ne podudaraju

---

<sup>4</sup> Henry Howard, grof od Surreyja.

svi suglasnici ili naglasci ili oboje. U slučaju *neprave* rime, podudaranje počinje iza naglašenoga sloga. *Bogata* (*obilna*) rima ona je u kojoj se podudaraju i glasovi ispred naglašenog i, konačno, *rima za oči* glasovno je podudaranje koje se vidi samo u napisanoj pjesmi (u našoj književnosti česta npr. u Gundulića). Rima za oči u engleskoj je književnosti ipak puno češća zbog prirode engleskoga (historijskog) pravopisa, za razliku od hrvatskoga (fonetsko-morfolškog). Ukoliko je podudaranje u rimi jednosložno, onda je ona muška; ukoliko je podudaranje dvosložno, rima je ženska (trohejska); ako je pak trosložno – dječja (daktilska ili srednja) (v. *ibid.*: 291). Česta je u praksi pojava rimovanje trohejskoga (ženskog) sroka s daktilskim (dječjim), tako da se samo posljednja dva sloga podudaraju (v. Slamnig 1981: 97).

## 6. Prepjevne poteškoće

Pomiriti dva jezika adekvatnim prijevodom može dakle biti posebno zahtjevno, naročito kada pripadaju potpuno različitim jezičnim skupinama. Prijenos dijalekta u drugi jezik prevoditelju predstavlja poseban izazov. Miroslav Krleža, primjerice, zbog toga je slabo preveden na engleski jezik. Njegova je posebna kajkavština, ali i česta upotreba čitavih njemačkih rečenica i izraza, prepreka uspješnome prijevodnom rezultatu jer ukoliko se njegov idiolekt zanemari, gubi mu se jedinstvenost izričaja (v. Beker 1995: 131). Svaki jezik, razumljivo, dijakronijski je i sinkronijski promjenjiv, stoga kada se prevodi tekst starije književnosti, važno je misliti i o prijenosu arhaizama i zastarjelica. Odnosno, kako Tomasović (v. 1996: 247) navodi, valja u prepjevu *posuditi* izraze iz vlastite književne tradicije kako bi se sugeriralo kakvo minulo doba, što je znak da se pjesme ne prenose samo iz jednoga jezika u drugi, već iz poezije u poeziju s obostranom tradicijskim tragom. Tim se postupkom „*arhaiziranja* s adekvatnom mjerom i s mjerom koja ne bi ugrozila razumljivost prepjeva“ reaktivira i leksičko blago. Također, prevoditi sa stari(ji)h jezika može biti problem jer bi koja riječ u izvorniku, u kojem određenom razdoblju, mogla konotirati više značenja od njezina doslovnog prijevoda na suvremeni jezik (v. Beker 1995: 134). Stoga je poželjno da se, koliko god mu to prilike dopuštale, prevoditelj konzultira s različitim rječnicima i upozna sve moguće konotacije riječi koju prevodi kako ne bi došlo do pogrešnog shvaćanja originala (v. *ibid.*: 136).

Nijedan prijevod ne može u potpunosti biti vjeran, a „prijevod pjesničkoga teksta načelno ima najmanje šansi za uspjeh, pogotovo ako se želi prenijeti što više razina i što više svojstava“ (Maroević 2005: 235). U prijevodu poezije dvije su osnovne kategorije poteškoća: nalaženje

pravog značenja i smisla teksta te prevođenje u rimi i metru. Kako tekst uvijek nudi višestruka tumačenja, a konačno značenje stalno izmiče, uloga je prevoditelja da ponudi vlastito čitanje teksta i oblikuje ga za daljnju komunikaciju. Prijevod je dakle samo jedno od mogućih čitanja književnoga djela. U tom je smislu pjesnički prijevod tek neka vrsta interpretacije, a prevoditelj interpretator (v. Beker 1995: 132–134).

U prepjevu je, piše Tomasović u svojim *Traduktološkim raspravama* (1996), sve jednako važno. Njegova sažeta definicija prepjeva zapravo obuhvaća esenciju problema:

Ukratko: potpun prijevod pjesme, uključujući i njezine metričke, srokovne, strofičke, ritmičke i stilske danosti. To je ideal, koji je kao svaki ideal podložan granicama ostvarivosti, objektivna ili subjektivna podrijetla, ali je programatski jedino mjerodavan. Odustajemo li od njega, iznevjeravamo sam čin prevođenja, gotovo etičku odgovornost prema tuđem tekstu u procesu posvajanja (1996: 230, *prema* Tomasović 1993: 194–195).

Poseban izazov u prepjevu predstavljaju zadane i čvrste pjesničke forme. Dakle povećati ili smanjiti broj stihova zbog različite prirode suprotstavljenih jezika nije dozvoljeno. „Zbog toga je“, piše Beker (1995: 145), „prevođenje soneta pravi izazov za prevoditelje pjesništva.“ U takvoj jednoj čvrstoj, programiranoj formi pretvorba rime predstavlja možda najveću prepreku. Zvukovno-smislano-slogovnog ekvivalenta nekada jednostavno nema, stoga je lako udaljiti se od originala žrtvujući neki od segmenata.

Pretvorba rime u prepjevima zatvorene forme onome tko prevodi može zadavati mnogo problema. Neki jezici jednostavno imaju više čistih rimovanih rješenja od drugih, stoga nepostojanje rimovane podudarnosti može biti vrlo ograničavajuće u želji za cjelovitim prepjevom. Beker (v. 1995: 144) pronalazak rime u prijevodnome pjesništvu ističe kao gotovo nepremostivu poteškoću. Često se u poeziji namjerno izbjegava čista rima kako bi se izbjegao moment predvidljivosti. Neprava i nečista, ali i rima uopće, u povijesti su uživale veću ili manju popularnost. Tako se npr. u 19. st. javlja *čistunstvo* u sve većem zaokretu prema rimi kojom se podudaraju akcenti, a u razdoblju nakon Prvoga svjetskog rata dolazi do naleta nepravde rime. S obzirom na to da se uglavnom traže rime koje se akcenatski podudaraju i koje nisu prečesto upotrebljavane, u poslijeratnome se prevodilaštvu javlja potreba za time da se proširi područje rime (v. Slamnig 1981: 100–103). Slamnig (*ibid.*) nepravom rimom smatra i asonancu, „naročito ako je njome obilježen kraj stiha ili dio stiha. Ona je česta u staroj francuskoj, a naročito u španjolskoj epici i epsko-lirskim pjesmama.“

Prepjevi, osim što zastarijevaju, zbog svoje složenosti (sadržajne, jezične, stilske, metričke, srokovne, retoričke, motivske), zapravo nikada u potpunosti ne zadovoljavaju izvornik, stoga

Tomasović savjetuje prevoditelju da se prevedenoj pjesmi vrati s određenom vremenskom distancom. Kada prijevod tako „odstoji“, lakše je kritički pristupiti vlastitome radu i opaziti nedostatke (1996: 247). Tako kao primjer navodi vlastiti studentski prepjev Petrarkina XVI. soneta kojemu se vraćao zapravo cijeli život. Konačno, prepjev je držao cjelovitim tek kada je uspješno prenio rimu u katrenima – ABBA ABBA, umjesto ABBA CDDC (v. *ibid.*: 239–246).

No treba imati na umu i to da praksa često odudara od teorije, pa i onda kada je o čvrstim formama riječ. Stih nekada može biti malo duži ili kraći od osnovnog oblika. Takav stih Slamnig (1997: 111) naziva *elastičnim*:

Elastičnost stiha omogućuje stvaranje novotvorina, oblika koji ne slijede primarno metričke zahtjeve već retoričke, glazbene ili likovne (grafičke) [...] redovito se u svim zgodama radilo o stihu u pjesmi koji čuva od retka do retka identitet, ali je ponešto promjenljiv broj jedinica ili mjera, varira ili oscilira broj slogova ili stopa u stihu, ili slogova u mjeri ili morâ u stopi (*ibid.*: 112).

Dakle, pjesnik je slobodan diskretno promijeniti (naizgled) kakav strogo definirani oblik. Elastičnost se u manjoj mjeri nalazi u svih vezanih stihova. Takva je pojava česta u pjesništvu Antuna Gustava Matoša – njegov dulji stih primjerice često varira od deset do četrnaest slogova. Služeći se dakle sinalefama, sinicezama, anakruzama i inim pjesničkih trikovima, takav postupak neće utjecati na razbijanje ritma, a to je pokazatelj vještoga stihotvorstva (v. *ibid.*: 112–114).

## **7. Prijenos stiha: Kravarova tipologija**

Kako se zapravo stihovi iz jezika u jezik, kulture u kulturu, prenose, posebna je i možda najvažnija teorijska rasprava jer određuje glavni smjer u kojemu će se prevoditelj kretati. Kasnije će mu se na tom putu pojavljivati druge dileme, sadržajne, jezične, stilske, metričke, srokovne itd., no da bi uopće do njih došao, mora se orijentirati unutar stihovnih prijevodnih sustava. Manje ili veće poteškoće javljat će se obzirom na to koji će sustav prijenosa odabrati. Problematiku izvornoga i prijevodnog stiha izvrsno je prikazao Zoran Kravar u radu *Izvorni i prijevodni stih: tipologija njihovih odnosa* (1994), stoga će njegove postavke u ovome poglavlju (i radu) biti glavni oslonac. Njegova je tipologija usmjerena na područje svjetske književnosti Zapada i vezane, odnosno metričke stihove u izvorniku, što je utoliko čini partikularnom (na što i sam autor upozorava). Glavna je karakteristika prijevodnih inačica zapravo da pokušavaju biti što sličnijima predlošku. Prema tome treba definirati što sličnost

uopće jest, onako kako ju je odredio Aristotel u svojoj *Metafizici*: „Sličnima se nazivlju stvari koje su posve jednako određene i one koje posjeduju više istih nego različitih određenja“ (Kravar 1994: 98, *prema* 1018a, 15.). Osim prepoznavanja i nalaženja adekvatnih rješenja na razini leksema, frazema ili sadržaja, prijenosa metričke ili strofičke organizacije i kompozicije pjesme, važno je na umu imati i *etos* prijevodnoga i izvornoga stiha. Pod tim terminom autor podrazumijeva „onaj aspekt upotrebne vrijednosti stiha koji se zasniva na tradicionalno provjerenoj prikladnosti nekoga određenog stihovnog oblika pojedinim tipovima književnih djela“ (*ibid.*: 99). Etos nije određena mjera ili inercija stiha, već stihovnopovijesna činjenica. Ona govori o sudbini određenih oblika što ih u većim odsječcima književne povijesti uživa koji stih (*ibid.*: 112). Etos je dakle *društveni ugled* stiha, njegova vrijednost, kontekst. A to se može povezati i pojmom metametrike stiha koji je ponudio Svetozar Petrović. Čitatelj u već uhodanu repertoaru u pravilu metar lako prepoznaje, jer u popularnih se metara već razaznaju određeni principi. Metametrika podrazumijeva prepoznavanje stiha „na prvi pogled“, odnosno značenje koje stih i oblik sa sobom nose zahvaljujući svom položaju u tradiciji. Metametrički je pristup stihu u opoziciji statističkome, kojim se vodio primjerice Marin Franičević. Takav pristup podrazumijeva laboratorijsku analizu stiha, odnosno statističku obradu versifikacijskih praksi u obliku, primjerice, analize akcenatskih rasporeda ili granica akcenatskih cjelina (v. Slamnig 1981: 73). Petrović (1998: 293) o metametrici piše:

Osobine i elementi stiha, strofe i sroka nemaju zauvijek i u sebi datog značenja, ne obilježavaju sami od sebe nikakav naročit smisao, nisu sami po sebi podesni ni za kakvu određenu vrstu poetskog kazivanja. Navika, tradicija, djela velikih pjesnika mogu im, ipak, dati takvo značenje u pojedinim razdobljima književnosti. Tada se stvara norma [...] Ali ni ta norma nije apsolutna; ona se može prekršiti, pjesnik je čak mora kršiti ako želi progovoriti lično [...]“.

Različita razdoblja književne povijesti različito razumiju i koriste varijante stihova i oblika. U starijoj će se hrvatskoj književnosti, piše Petrović u svojem ranijem radu,<sup>5</sup> upravo radi tih kršenja pravila pojaviti dvostruko rimovani dvanaesterac. Naime kako je sonet sa sobom nosio izrazito obilježje talijanske kulture, naši su stari pisci u preuzimanju petrarkizma izostavili sonetnu formu i stvorili vlastito petrarkističko obilježje – dvostruko rimovani dvanaesterac. Također, depasirano je vrednovati pjesničko ostvarenje prema tome koliko slijedi ili ne slijedi tradicionalni oblik. Iz toga se vidi jedino to je li odnos prema tradiciji afirmativan ili nije, odnosno prepoznaje se autorova komunikacija s njom, koja u svakome slučaju nosi neki oblik informacije. Neki oblik smatra se stalnim kada su i autor i čitatelj svjesni da on ima prošlost.

---

<sup>5</sup> V. Petrović, Svetozar. 1968. *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: JAZU.

Tako nova pjesma u otprije poznatom obliku može potvrditi ili opovrgnuti određene asocijacije – tematske, ugođajne i sl.

Kravar razlučuje tri razine sličnosti izvornoga i prijevodnoga stiha: a) *nulta točka sličnosti* (prozni prijevod), b) *prema razmjernosti*, c) *u mjerilu izvornika*. Prema *nultoj točki sličnosti*, samo je izvornik stihovno organiziran, a prijevod je u prozi. U prijenosu se dakle *žrtvuje* stihovni redak za prozni. No to ne znači da je time nužno i bespogovorno izbrisan svaki aspekt poetskoga učinka (iako metrički gledano jest). Poetičnost se u prozi, piše Kravar, može pronaći i u svojstvima dikcije (poetičnoga govora), leksika ili stila uvjetovana generičkom pripadnošću izvornika (v. *ibid.*: 99). Iako, teško se na to osloniti ili tvrditi da navedena svojstva mogu biti adekvatne zamjene za ritam. No koliko god se činilo da takav prepjev nije valjan jer uklanja upravo esenciju poezije, njenu stihičnost i ritam, paradoksalno može biti upravo i *najtočniji* jer na neki način iskazuje skepticizam prema uspješnome prepjevu „stih za stih“. Uz sve očite nedostatke ovakva prevođenja, „prozno prevođenje pjesničkih djela ima svoju tradiciju, a ima i određenih prednosti u odnosu na praksu prevođenja stiha stihom. Njegova glavna snaga [...] leži u njegovoj sposobnosti da smisao originala prenese bez izobličenjâ na kakva je poetski prijevod osuđen“ (*ibid.*: 102). Poteškoće u prepjevu „stih za stih“, o kojima je već bilo riječi, mogu nastati bilo zbog nepostojećih metričkih podudarnosti bilo zbog neuspjeloga prijenosa etosa stiha iz jezika u jezik, tj. kulture u kulturu. Koliko se god dakle prijevod stiha prozom činio neispravnim, zbog prave nemogućnosti da se poezija uopće precizno prevede, a i zato što su sve druge versifikacijske mogućnosti već isprobane, ova metoda nosi određene kvalitete koje se naziru kao prepjevna alternativa (v. *ibid.*: 123).

Kada se govori o prevođenju stiha *prema razmjernosti*, onda je važno misliti o etosu stiha. Da bi se moglo razumjeti zašto je koji stih preveden određenim načinom, treba se moći snalaziti unutar književne povijesti i poznavanja njenih činjenica. Sličnost među stihovima nalazi se dakle u intelektualnim spoznajnim radnjama unutar kulturno-povijesnog pamćenja. Termin prijevoda prema razmjernosti dolazi od Aristotelova pojašnjenja metafore, a to podrazumijeva „određena predznanja i kompleksne intelektualne radnje“ i zanemarivanje osjetilne sličnosti, *dodirivanja* (*ibid.*: 112). Dakle prijevodni se stih odabire kao kulturno-povijesni ekvivalent izvornome. To bi značilo da se, primjerice, u baroknome prijevodu talijanskoga epa Torquata Tassa *Oslobođeni Jeruzalem*, originalno pisanim jedanaesteračkim oktavama, prevoditelj služi nacionalnim ekvivalentom toga stiha, a to je u nas bio osmerački katren. Sličnosti između jedanaesterca i osmerca zvukovno, odnosno osjetilno nema, no povezuje ih upravo etos (*ibid.*).

Prevođenje stiha u *mjerilu izvornika* najčešće je oprimjereno slučajevima prepjeva pjesama koje nisu namijenjene samo čitanju, već i pjevanju. Prema tome prepjev bi trebao biti jednako prikladan za pjevanje uz melodiju originala, „što pretpostavlja podudarnost originala i prepjeva u silabizmu i prozodiji redaka, u broju redaka i u njihovu strofičkom rasporedu“ (*ibid.*: 116). Takav se odnos s 19. na 20. stoljeće u nas počeo nametati kao poželjniji način prevođenja, što i ne čudi s obzirom na to da je u međuvremenu usvojena akcenatska versifikacija, prirodna osnova prevođenja stiha u mjerilu izvornika, jer može oponašati svaki metar. Prijevod se prema razmjernosti pak uglavnom više primjenjivao u razdoblju starije europske književnosti, dakle otprilike do romantizma. Nakon toga europske su se nacionalne književnosti jedna drugoj više približile, a određene stihovne forme poprimile status nadnacionalnih veličina (v. *ibid.*: 117–118). Kravar svojom tipologijom zapravo ne nudi izričito rješenje prijevodnoga problema, već prati njegovu dinamiku. Maroević (2005: 236) se pak zalaže za cjelovitije poštivanje izvornika, odnosno vraćanje na „početni položaj“, uspostavljajući vezu oblika i sadržaja i pokušavajući zadržati od originala što je više moguće u integralnom i vještom prepjevu.

## 8. Povijest pretvorbe stihova

Dva suprotstavljena jezična organizma u realizaciji se prepjeva pokušavaju pomiriti. Ta se pomirba u povijesnome tijeku provodila različitim versifikacijskim rješenjima. O poteškoćama prepjeva već je bilo riječi. Svaki jezik na svoj je način metrički problematičan i ima vlastita ritmička načela. Stoga je važno najprije odlučiti koji se sve segmenti poetskoga prijevoda u domaćoj inačici trebaju ili žele ostvariti, a zatim i kako to provesti u djelo. Povijesno gledano, početak naše stare poezije leži upravo u prijevodu. Pjesma se izvodila pjevajući, stoga je prepjev morao odgovarati melodiji originala, a to podrazumijeva zadržavanje mjere izvornika (v. Slamnig 1981: 109). Naši pak stari pjesnici strani su stih prilagođavali vlastitoj stihovnoj tradiciji i normi pa su primjerice Petrarkin *endecasillabo* prevodili dvanaestercem. Kasnije će se, tijekom hrvatskoga narodnog preporoda primjerice, sustav slaganja prepjevnih stihova jednolično temeljiti na desetercu. No s vremenom se, piše Slamnig, u našoj versifikaciji razvila *norma adekvatnosti*. „Na primjer, prevodeći klasični metar, mi uzimamo danas kao osnovu naglasak. Talijanski endecasillabo prevodimo jednako kao i Shakespeareov stih našim jedanaestercem dvosložnih akcenatskih mjera.“ (*ibid.*: 110). Prema Kravarevoj *Tipologiji*, analogijska je zamjena, odnosno zamjena prema razmjernosti, karakteristična za ranonovovjekovno prijevodno pjesništvo. Ta se dakle zamjena stiha provodi prema etosu, što



stih koje kulture čini važnim onoliko koliko i nacionalni jezik (npr. slučaj u odnosu *endecasillabo* – *blank verse*). Kasno novovjekovlje zadržava prepjev u mjerilu izvornika, odnosno u metričkom obliku originala. Metrički se sistemi u tome slučaju prenose iz kulture u kulturu bez obzira na moguće jezične barijere. Što se tiče prevođenja stiha prozom, pojavljuje se i u starijoj povijesti i danas, i to najviše ondje gdje prepjev u mjerilu izvornika nije zaživio (v. Kravar 1994: 120–121). Prijevod prema etosu stiha uobičajen je dakle bio u razdoblju od renesanse do klasicizma, ponegdje i romantizma. Prvi je naš takozvani nacionalni stih bio silabički dvanaesterac (6+6) – njime se prevodilo i Horacija i Petrarca, odnosno stihove od kvantitativnoga heksametra do talijanskoga jedanaesterca. Kasnije će, već nakon 1600, popularnost dvanaesterca opadati, a zamijenit će ga simetrični osmerac, sukladno, naravno, njegovoj popularnosti u domaćoj književnosti. Od ilirskoga preporoda, dakle prve polovice 19. stoljeća, pa do otprilike sredine 19. stoljeća, a ponegdje i do početka 20. st., najveću je popularnost uživao deseterac (4+6). Taj je naime još uvijek silabičan stih (zbog i dalje neprofilirana akcenatskog sustava) od 30-ih do 60-ih godina 19. stoljeća služio kako lirskim oblicima (od epigrama do soneta) tako i epu i drami, što ga je stoga činilo i osnovnim stihom prijevodnoga zanata. Analogijskom je zamjenom, prema etosu stiha dakle, deseterac tako služio i kao pandan talijanskome jedanaesteru (v. *ibid.*: 113–114) pa su stoga i Dante i Petrarca prevođeni našim tradicionalno pučkim stihom. Kada se sredinom 19. stoljeća počela usvajati akcenatska versifikacija, prevođenje se u metričkome mjerilu izvornika malo po malo počelo nametati kao jedini ispravan način poetskoga prevođenja.

Sustav prijenosa u mjerilu zaživio je tek po razvitku hrvatskoga prozodijskog standarda (v. *ibid.*: 117). Deseterac se u spomenutome razdoblju počinje dakle, između ostalih, smatrati ekvivalentom *endecasillaba*, heksametra, jampskog pentametra; pa i sve češćom fluktuacijom akcenatskoga sustava, silabički se deseterac (4+6) pretvara u akcenatsko-silabički te se počinje pojavljivati u obliku jedanaesterca (5+6), tako da mu se dodaje nenaglašeni predudar (v. Slamnig 1981: 75). S tim predudarom, odnosno uzmahom, otvara se mogućnost da se trohejski ustrojen hrvatski jezik u prijevodu što više približi jampskim predlošcima.<sup>6</sup> Također, u stihova jampskoga karaktera, poput *endecasillaba* i engleskoga petostopca, *blank versea*, bitno je da

---

<sup>6</sup> Ukratko, o prijevodima najčešćih, odnosno najpoznatijih stihova: francuski se deseterac (koji predstavlja francusku inačicu *endecasillaba*, ali samo zato što Francuzi drukčije računaju broj slogova u stihu; oni ih naime broje do zadnjeg naglašenog) i francuski dvanaesterac (što je zapravo talijanski četrnaesterac), te španjolski osmerac, u nas poimaju, pa tako i prevode, trohejski. Aleksandrinac se uglavnom prevodi kao simetrični trohejski dvanaesterac, no pravim pandanom smatramo jampski dvanaesterac koji je po broju slogova redovito četrnaesterac. Španjolski se osmerac prevodi našim pučkim osmercem, a heksametar, nekad prevođen u desetercu, danas se prevodi u mjerilu originala, akcenatskim heksametrom (v. Slamnig 1981: 115–119).

iktusi padaju na parne slogove, naročito na deseti. Da se talijanski *endecasillabo* ili *engleski blank* verse u nas danas prevode desetercem, takav bi prepjev zvučao rustikalno, stoga se u prijevodnoj praksi prihvatio i ustalio *akcenatski jedanaesterac* (v. *ibid.*: 113).

Iako je dakle u povijesti bilo svakakvih varijanti – u prijevodu *blank versea* Dominko Zlatarić koristi *veras odriješen*, dvanaesterac bez sroka; prevodi se i u lirskome desetercu, pa i dvanaesteru (npr. V. Nazor) – hrvatskim standardnim prijevodnim oblikom *blank versea* postupno postaje jampski započet nerimovan jedanaesterac.

*Blank verse*, *blank* zbog nepostojanja rime, zapravo može pretpostavljati rimu – jer je zamišljen na podlozi rimovanoga stiha (talijanskoga, tj. romanskoga, čiji su oblici karakteristični upravo po rimi i izometriji) (v. Petrović 1998: 316–317).

## 9. Sonet i njegovi oblici

S obzirom na to da je ovaj rad fokusiran na prepjeve sonetâ, treba iznijeti njegove osnovne formalne komponente i ukratko prikazati njegov položaj unutar povijesnoga konteksta. Termin soneta u našoj je književnosti doživio nekoliko svojih sinonima. Juraj Baraković naziva ga *zučnopoikom*, u hrvatskoj poeziji Šeniona doba javlja se kao *zvonjelica* (L. Vukelić, Lj. Vukotinović), a u srpskih pjesnika i kao *saglasica* (v. Petrović 1998: 307). Dvije su osnovne i najpoznatije varijante soneta: *talijanski* ili *Petrarkin* te *engleski*, *elizabetski*, odnosno *Shakespeareov* sonet. Sonet kao forma ima dugu povijest i tradiciju. Prije Petrarce u osnovnom ga je obliku ispjevao sicilijanski pjesnik Jacopo da Lentini. Radio je na dvoru Frederika II. u Siciliji, a sonete je slagao još prije 1250. godine. Sonete su u srednjemu vijeku pisali mnogi autori, između ostalih i Cavalcanti i Guinizelli, zatim Dante i, konačno, tijekom 14. stoljeća, Francesco Petrarca koji svojim *Kanconijerom* (zbirkom talijanskih pjesama latinskoga naslova – *Rerum vulgarium fragmenta*) popularizira sonetnu formu (v. Crutwell 1969: 6–7). Najstariji sačuvani hrvatski soneti nalaze se u *Zborniku Nikše Ranjine* (od 1507), a u većemu su broju i u *Vili Slovinki* Jurja Barakovića (1614) (v. *ibid.*: 308).

### 9. 1. Talijanski sonet

Talijanski je oblik od ukupno četrnaest stihova raspoređen u dva katrena i dva terceta (tj. oktave i sestine), a stih je redovito jedanaesterac. Tipična mu je srokovna shema *abba abba* za katrene, dok se u tercetima nijedan raspored srokova ne ponavlja toliko da bi bio fiksiran. Ipak, u

talijanskoj je književnosti česta shema: *cdc dcd* ili *cdc cdc*, *cde cde* ili *cde edc*. Važno je samo da se srokovni iz katrena ne prenose dalje u tercete te da terceti međusobno budu srokovno povezani.

Idealan bi sonet trebao imati dvočlanu strukturu – da je između katrenâ i tercetâ uspostavljen odnos napetosti i opuštanja ili očekivanja i ostvarenja, pretpostavke i zaključka; ili tročlanu – da svaki od katrenâ i terceti funkcionalno budu podijeljeni na tezu, antitezu i sintezu.

U ranijem svojem obliku sonet se često shvaća kao jedna strofa i dolazi u spjevovima, no kasnije se ustaljuje kao lirski oblik. Često i kasnije izostaje strukturna (vizualna, grafijska) podjela među strofama, pa se sonetni oblik prepoznaje po sroku i, razumljivo, broju stihovnih redaka<sup>7</sup> (v. *ibid.*).

## 9. 2. Engleski sonet

Što se tiče engleskoga soneta, također je podijeljen na četiri strofe, ali sada su to tri katrena i jedan završni distih. Taj krajnji dvostih obično podrazumijeva nagli obrat ili poantu. Srokovna je shema elizabetskoga soneta najčešće: *abab cdcd efef gg* ili, nešto rjeđe: *abba cddc effe gg*. Sonet se može pojaviti i u ciklusima, poput *sonetnoga vijenca*.<sup>8</sup>

Za potrebe ovoga rada fokus će biti na povijesti i razvitku engleskoga soneta. Definiciju soneta prema *Oxfordskom rječniku* preuzimam od Patricka Cruttwella (1969: 5):

Djelo u stihu koje izražava jednu glavnu misao i sastoji se od četrnaest deseteraca, s rimom raspoređenom prema jednoj od određenih shema...<sup>9</sup>

Budući da je priroda talijanskoga i engleskoga jezika različita, što je razumljivo jer ne pripadaju istoj jezičnoj skupini, tako ni sonet i njegov stih ne mogu biti potpuno jednaki u različitim kulturama. Najprije, talijanski odaje dojam veće melodioznosti i elegancije, u zvukovnome i semantičkom smislu, dok je engleski uvelike konkretniji i zvukovno „tvrđi“. Treba uzeti u obzir i to da je staro stanje engleskoga jezika (a to je rani moderni engleski<sup>10</sup>, o kojemu je zapravo riječ) dijakronijski u vrlo nespretnome razvojnem stupnju, što uspješan prijenos petrarkističke ugađene elegancije i strasti čini još težim, ako ne i nemogućim (v. *ibid.*: 10). Već problem rime

<sup>7</sup> Takav će grafijski oblik imati i soneti koji će se prevoditi u ovome radu.

<sup>8</sup> Ukupno petnaest soneta, od kojih njih četrnaest posljednjim stihovima čini početke idućih u nizu, te 15. sonet, *magistrale* (*majstorski sonet*), koji je sastavljen od početnih stihova prethodnih četrnaest soneta. Također, početna slova majstorskoga soneta često tvore akrostih kakve autoru drage osobe kojoj je vijenac najčešće i posvećen.

<sup>9</sup> U izvorniku: “A piece of verse (properly expressive of one main idea) consisting of fourteen decasyllabic lines, with rhymes arranged according to one or other of certain definite schemes...” (*ibid.*).

<sup>10</sup> Early Modern English.

(koji je već više puta apostrofirao) zadaje engleskoj sonetnoj varijanti drugo formalno rješenje. Teže je pratiti dvodijelnu talijansku strukturu (dva puta katren i dva puta tercet, odnosno (8+6), oktava i sestet) s rimom koju takav raspored zahtijeva (*abba abba...*) jer naprosto talijanski jezik ima više leksema koji se glasovno podudaraju, što je najveći problem prepjeva uopće. Stoga engleski sonet mijenja shemu – iz dvodijelne strukture prelazi u četverodijelnu, s tri srokovno različita katrena (koji nalikuju na *stancu*<sup>11</sup>) i zaključnim, epigramskim distihom (v. *ibid.*).

No sve analitičke zaključke treba uzeti u obzir s rezervom jer u poetskoj je prirodi da stremi originalnosti, što se u slučaju soneta često povijesno potkrepljuje – pa se ustaljene srokovne ili pak stihovne sheme izokreću, često sadržajno parodiraju ili otvoreno ismijavaju upravo zbog velike popularnosti i trošnosti forme. Stoga su i na mikrorazini oscilacije unutar soneta česte, u najmanju ruku u obliku izmjene sheme rimovanja ili toga da engleski pjesnici pišu talijanskim sonetom. Tako treba imati na umu, iako generalno to jesu glavne značajke talijanskog i engleskog soneta, da su iznimke nerijetke i u slučaju kada se Petrarkin sonet opisuje svečanim i dostojanstvenim, uopće vjerski više nastrojenim i neoplatonističkim, a engleski „ljupkijim“ i više ljubavnim.

Elizabethski sonet preuzet je od Petrarkina. Sonet u englesku književnost, uz Chaucerov pokušaj u srednjem vijeku, ulazi u ranom 16. stoljeću, i to najprije proznom adaptacijom Petrarkina korpusa. Iako se engleska varijanta soneta naziva i Shakespeareovom, a jasno je i zašto, za prodor ove forme u šesnaestostoljetnu Englesku zaslužna su ponajviše dva autora: sir Thomas Wyatt i Henry Howard, grof od Surreyja. Njihovi su prepjevni primjeri, zbog ranije navedenih lingvističkih poteškoća, počeli dakle od nulte točke sličnosti (usp. Kravar 1994). Kasnije su od preuzeta predloška načinili vlastitu inovaciju. Ta je novost zapravo pjesma na temelju pjesme – prilagođavanje izvornika ili uzora drugom izrazu, a to je ono što Slamnig (1981) naziva adaptacijom. Jedna je od tih početnih vidljivih inovacija upravo zaključni distih koji se postavlja umjesto dvaju terceta, što je prvi stupanj promjene Petrarkine varijante prema Shakespeareovoj. Ono što najprije počinje imitacijom jedne određene poetike, kasnije postaje na svoj način jedinstvenim poetskim izričajem.

---

<sup>11</sup> *Stanca* ili *ottava rima* „sastavljena je od osam jampskih jedanaesteraca, sa srokovima *abababcc*. [...] Kao epski oblik stanca je prešla i u druge evropske književnosti [...]. U engleskoj književnosti 16. st. oblik joj je nešto izmijenio Spenser: proširio ju je još jednim, devetim, stihom, i uveo nešto drukčiju shemu sroкова.“ (Petrović 1998: 306).

Najviše dakle zaslugama Wyatta i Surreyja sonet u ranom 16. stoljeću stiže u englesko pjesništvo. No to ne znači da je odmah po dolasku postao sveprisutnim. Zanimljivo je zapravo da mu je popularnost buknula tek dvadesetak godina kasnije, i to više pod francuskim nego talijanskim utjecajem. Isto, Petrarca (1304–1374) je u to vrijeme već dvjestotinjak godina mrtav, stoga je frankofoni utjecaj ipak aktualniji, ali i engleskome više kongenijalan – u smislu strastvenosti i osobnosti izričaja – u odnosu na petrarkističku dostojanstvenost (v. *ibid.*: 13). Budući da velika popularnost čega lako izaziva monotoniju, takvu je sudbinu doživljavao i sonet. Tematski tada zapravo vrlo ograničen, kvantitativnom se eksplozijom često postavlja upitnik nad njegovom kvalitetom, nad time koje su uopće karakteristike koje kakvo ostvarenje čine uspješnim te zašto je i po čemu to baš tako. Jer izbjeći klišeje a da samo izbjegavanje klišeja ne bude klišej, iskazati jedinstvenu osobnost u izričaju, klica je originalnosti koja se u hiperprodukcijском osrednjem, lošem i klišeiziranom rijetko mogla i može naći (v. *ibid.*: 21). Povijesno se to potkrepljuje i kada nakon 1600. popularnost soneta zapravo opada, a on uglavnom biva smještenim u ladicu staromodnog i naivnog.

### 9. 3. „Je li sonet žanr?“

Pitanje koje Slamnig (1997: 117) o sonetu postavlja jest predstavlja li on zaseban žanr. Pod terminom *žanra* podrazumijeva se pojam niži i uži od vrste, odnosno podvrsta u kojoj su primjerci vezani s više zajedničkih osobina. Općenito, autor sonet određuje kao „oblik i samo oblik“, metričku ili eufoničku ustrojenost kraćeg diskursa, pjesme, ali ne i diskurs sam. Da bi koji oblik bio sonet, mora ispuniti minimalan zahtjev od „otprilike četrnaest stihova, među kojima se mogu razabrati katreni“ (*ibid.*). Soneti mogu biti, kao što su u početku bili, samo strofa ili mogu biti uključeni u veće cjeline. Žanrovska se obavijest obično stavlja eksplicitno na početak, u (pod)naslov ili se spominje tijekom samoga teksta. Takav je slučaj i u sonet<sup>12</sup>, pa to nešto govori o njegovoj mogućnosti da ga se žanrovski pojmi. Sonet, kao što je već mnogo puta spomenuto, ima dugu tradiciju i prepoznatljive karakteristike. To je zasigurno utjecalo na stvaranje mode i konvencije koja se prepoznaje, osim po broju stihova, i po talijanskom *endecasillabu* ženskih rima. Ipak, ovaj jedanaesterački stih koristi se i u drugih oblika, vrsta i rodova. No sonet nije samo formalno prepoznatljiv. Diskurzivno je podijeljen na dva dijela, oktavu – u kojoj se izlaže kakva tema, i sestet – u kojoj se ta tema dalje razmatra ili, u slučaju elizabetškog soneta, posljednji je dio distih kojim se iznosi kakav obrat ili poanta pjesme.

---

<sup>12</sup> Eto i dokaza – puno je ime zbornika iz kojega ću prevesti sonete: *Tottel's Miscellany: Songes and Sonettes of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and Others* (1557).

U ovome radu služim se izdanjem iz 2011. Ur. Amanda Holton – Tom MacFaul. London: Penguin Classics.

Općenito, sonet ima različite varijacije, pa je tu i spenserovski sonet od devet stihova, francuski od deset, zatim onaj talijanskoga pjesnika Lorenza Stecchettija s jednim katrenom i dva distiha, a nalazimo i sonetne varijacije od po četiri katrena, dakle šesnaest stihova. Pa i A. G. Matoš također je volio zadrijeti u elastičnost sonetnih pravila, što sve u svemu daje uvid u to da se broj stihovnih redaka može rastezati od 8 do 16. Ono što ih sve spaja jest pripadanje istoj, toskanskoj tradiciji. Na kraju Slamnig zaključuje: „Oblik, jednakost ili sličnost oblika važan je ferment u prokreaciji porodice soneta, a to su sonetoidi. [...] Možemo reći: *Sonetoid je lirski žanr* i konačno *Sonet je sonetoid*“ (*ibid.*: 122).

## 10. Tottelov zbornik

Richard Tottel (1528–1593), jedan od najuspješnijih izdavača svoga vremena, ime je koje se u književnoj povijesti najviše povezuje s doprinosom engleskoj renesansnoj poeziji. No njegovo je područje interesa bilo rašireno i mnogim drugim područjima. U prvome je redu zapravo izdavao pravne tekstove, što ne čudi jer je bio povezan s krugovima londonskih pravnika, poduzetnika i intelektualaca uopće, bilo katolika bilo protestanata. Njegov je poduzetnički duh bio uglavnom usmjeren na ciljane skupine, pretežno studente prava kojima su s jedne strane bili potrebni pravni udžbenici, ali s druge i literarni užitak. Stoga je objavio jedan od prvih pjesničkih zbornika *Songes and Sonettes* – popularno *Tottel's Miscellany* (1557), u kojemu okuplja radove nekolicine aktualnih, danas manje ili više poznatih autora (Holton – MacFaul 2011: ix).

*Tottelov zbornik* poseban je književni žanr – poetski, tematski i autorski amalgam objavljen pod jednim imenom. Ta je praksa skupljanja radova više autorâ karakteristična za srednjovjekovno razdoblje, samo što se zbornici koji bi homogeno afirmirali poeziju nisu objavljivali sve do renesanse. Naime ranija je praksa pokazivala okupljanje tekstova i sadržaja različitih namjena, poput proze, poezije, recekata ili molitava. Nekoliko je razloga zbog kojih su se antologije poezije u Engleskoj počele objavljivati relativno kasno, a među njima je i taj što nije bilo izrazito čvrste i etablirane stihovne tradicije. Također, ljubavna je poezija bila pitanje privatnosti, ne javnog izlaganja, te se smatralo da je prolazna i da konotira neozbiljnost i nemoral (v. *ibid.*: xi). Objavljivanje *Zbornika* na neki je način bio pokus, i to uspješan pokus, kojim se htjelo ispitati stanje poezije na tržištu. Jer dobro se prodavao, a to je, jasno, izdavaču i cilj, no objavljivani korpus nije služio isključivo toj svrsi. Često je naime objavljivani materijal imao i prosvjetiteljsku ulogu. Rukopisi su uglavnom bili nedostupni javnosti, no tisak, iako još

uvijek svježa ali uzlazna djelatnost, sve više počinje služiti kao obrazovni alat. S većom produkcijom tekstova dakle proporcionalno je rasla i njihova konzumacija. Tottel je popularizirao stihove koji su dotad bili poznati samo u rukopisima, ali u neku je ruku i modernizirao stih, pomalo prosvjetiteljski, nudeći moralne i erotske sadržaje. *Zbornik* se dakle dobro prodavao – doživio je čak sedam izdanja za Elizabetina doba – tako je postao dijelom nacionalne kulture.

Što se tiče užega književnog sadržaja, pretežu ljubavna, petrarkistička tematika i konvencije (bol, ljutnja, krivnja, pasivna agresija, opsesivne senzacije, ljubavna tortura...), a mnoge su pjesme ustvari prepjevi Petrarkinih soneta. No žanrovski korpus ide i šire od toga – sakupljene su elegije, epigrami, ode, zagonetke te, općenito, i antičke i suvremenije književne tradicije.

*Zbornik* je objavljen 1557. pod nazivom *Songes and Sonettes*. Imao je dakle ključnu ulogu u promociji soneta kao forme, ali i važno mjesto u engleskoj povijesti stiha, obuhvaćajući političke i ljubavne teme, pa i one koje se tiču režima i religije. Također, objedinjuje različite pjesničke forme, od kojih je najčešći sonet, postavljajući tako temelj za daljnju književnu produkciju. Od brojnih soneta sakupljenih u ovoj pjesničkoj antologiji, autorstvo za većinu njih, ukupno preko pedeset, potpisuju Henry Howard, grof od Surreyja, i sir Thomas Wyatt.

Razdoblje u kojemu je *Zbornik* objavljen i koje mu netom prethodi povijesno-politički poprilično je turbulentno. Stalna anksioznost i strah od smjene političkih i vjerskih režima za dinastije Tudor na neki se način i odražava u samim tekstovima. Sa *Zbornikom* povezani pojedinci bili su čak marginalizirani ili zatvarani. Upitno je zapravo komu idu glavne zasluge za sastavljanje i uređivanje zborničkoga sadržaja. Bio to sâm Richard Tottel ili netko drugi, morao je biti vrlo oprezan u tome koga i što objavljuje. Ali bez obzira na okolnosti, sadržaj ne odaje dojam dodvoravanja ijednome režimu (v. *ibid.*: xv).

Kako je zapravo nepoznato tko glavni urednik *Zbornika* jest, jer prvo je izdanje nastalo vjerojatno prema već izrađenu rukopisnom predlošku, tako su i mnoge pjesme nepotpisane, odnosno nesigurna autorstva. No sigurno je ono Henryja Howarda i Thomasa Wyatta.

## **11. Henry Howard, grof od Surreyja**

Henry Howard, grof od Surreyja, često je bio više omalovažavan nego cijenjen autor. Njegovo ime, vjerojatno zbog aristokratske provenijencije, u *Tottelovu zborniku* nalazi se na prvome mjestu. No to ne znači da se to ne može potvrditi kvalitetnim i svježim književnim doprinosom. Najprije, zasluga u preuzimanju Petrarkina soneta i stvaranju Shakespeareova, s jampskim

petostopcem, *blank verseom*, umjesto *endecasillaba*, uvelike je njegova. Izričaj mu je jednostavan i izravan, govori u ime svekolikog ljudskog stanja, a njeguje i neke karakteristično srednjovjekovne poetske tehnike – poput aliteracije ili tipizacije određenih motiva i izraza. Iako se u nekim trenucima vjerovalo da bi sa svojim ocem mogao pretendirati za kralja, jer položaj u društvu nije mu bio beznačajan, upravo ga je ta politička pozicija koštala glave. Pogubljen je 1547. godine (v. *ibid.*: xv–xviii).

## 12. Sir Thomas Wyatt

Sir Thomas Wyatt najpoznatiji je i najcjenjeniji od autora *Tottelova zbornika*. Bio je zaposlen kao pjesnik i diplomat na dvoru Henrika VIII. Kao politička dakle ličnost, u boljoj ili lošijoj poziciji s obzirom na smjenu vlasti, 1536. godine zatvoren je u londonskom Toweru zbog sumnje na preljub s kraljevom Anne Boleyn. Do ožujka 1541. uspio je i biti oslobođen i ponovno zatvoren iz političkih razloga, a zatim ponovno oslobođen i vraćen svojim diplomatskim dužnostima. Književnu je slavu stekao uglavnom zahvaljujući poeziji, posebno zbog toga što je kao jedan od prvih pisao engleskom varijantom soneta. Pisao je i u drugim formama – ponajviše *stanci* (koja je bila namijenjena uglazbljivanju) ili *terzi rimi* (formi kojom je Dante ispjevao *Božanstvenu komediju*). Iako mu je stih često raznolik i nerijetko anizometričan, u *Zborniku* je uređeno da mu cjelokupan sonetni korpus bude u jampskim pentametrima. Umro je 1542. tijekom diplomatske misije (v. *ibid.*: xviii–xx).

## 13. Prepjev soneta Henryja Howarda: *The fansie of a weried lover*

U *Tottelovu zborniku* Henry Howard smješten je dakle na sam početak. Iako je primarno poznat po slaganju soneta, od ukupno 41 sabrane pjesme, nisu sve u sonetnoj formi. Vlastitim sam odabirom, zbog estetskog nahođenja i osobnog svidanja, izabrala prepjevati posljednji Surreyjev sonet u nizu njegovih pjesama u *Zborniku*: 41. *The fansie of a weried lover*. Raspored je njegovih pjesama zapravo vrlo smisljeno složen. Na neki način narativno prati autorov život – počevši s pjesmama koje tematiziraju mladenačku ljubav, a završivši s onom koja bi mu biografski mogla biti i posljednja, napisanom netom prije smaknuća.

Misleći o svim gore navedenim teorijskim uputama za prepjev i pazeći da se smisao dobro razumije i interpretira, iznosim sonet kakav je zapisan u originalu u: *Tottel's Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and Others* (2011) – i, konačno, vlastiti njegov hrvatski prepjev:



**Henry Howad, Earl od Surrey:**

41. *The fansie of a weried lover*

*The fansy, which that I have served long,  
That hath alway bene enmy to myne ease,  
Semed of late to rue upon my wrong,  
And bad me flye the cause of my misease.  
And I forthwith did prease out of the throng,  
That thought by flight my painfull hart to please  
Som other way: tyll I saw faith more strong:  
And to my self I said: alas, those daies  
In vayn were spent, to runne the race so long.  
And with that thought, I met my guyde, that playn  
Out of the way wherin I wandred wrong,  
Brought me amiddes the hilles, in base Bullayn:  
Where I am now, as restlesse to remayn,  
Against my will, full pleased with my payn.<sup>13</sup>*

41. Žudnja umorna ljubavnika.

Ta žudnja moja za sužanjstva dugih,  
Što uvijek bješe premac mome miru,  
Zažali odskor' vrijeme koje gubih  
I uzrok otpustim tom grešnom hiru.  
I slavih smjesta od svih misli ludih  
Onu što godi srcu u nemiru  
Načinom drugim: vjerom što je budih:  
I kazah si: joj! dnevi su u zbiru  
Zaludo prošli utrka za dugih.  
S tom mišlju sretnem vodilju i nadu,  
S puta me maknu, grešno gdje se gubih,  
U krâj Bulonja, među brda, gradu  
Gdje sad sam, nemiran u tome skladu  
I protiv volje, smiren u svom jadu.

---

<sup>13</sup> U bilješkama:

10. playn = completely

12. base Bullayn = low Boulogne

Prepjevani Surreyjev sonet u skupini je onih koji izražavaju žaljenje, pritužbu, i to ne nužno ljubavne naravi. Prvi nam katren sugerira dugotrajnu patničku poziciju u službi kakve žudnje, sklonosti, a je li ona ljubavna ili ne, nije jasno izraženo. S obzirom na daljnju tematsku razradu, prije će u ovom kontekstu žudnja biti kakav opći životni ili apstraktniji doživljaj kojemu je pjesnički subjekt bio podložan, umjesto nužno partikularan osjećaj neutažene ljubavi prema petrarkističkoj *gospoji*. Već prvi katren zapravo sugerira pomirbu, ili barem pokušaj pomirbe, i to najviše sa samim sobom – jer pjesnički subjekt *otpušta uzrok grešnome hiru* (*bad me flye the cause of my misease*). Zaključni stih prvoga katrena sugerira i promjenu. Ta promjena, vidjet ćemo u idućem katrenu, potpomognuta je vjerom, što ukazuje na religiozan karakter soneta. No ne bismo u potpunosti mogli reći da je ovo primjer religiozne pjesme. Ne treba zaboraviti da naslov sugerira ljubavni karakter. Opet, taj *lover* ne mora nužno biti usmjeren prema ženi, iako petrarkistički ljubavni etos nekako uvijek izvire iz sonetne forme, pogotovo uzme li se u obzir da se radi o još svježije preuzetom obliku u engleskoj književnoj praksi. No bez obzira na *ljubavnika* u naslovu, pjesnički subjekt tijekom četrnaest stihova ne spominje ni *ljubavnika* ni *ljubav* ni u kojem obliku. Sama činjenica da se predstavlja *umornim* (*weried*) *ljubavnikom*, nagovještava moguću drugu poziciju u odnosu na već očekivanu neoplatonističku poetiku kakvu smo navikli čitati u ranijim, talijanskim uradcima. Ljubav dakle, kao što je već i ranije spomenuto, ne mora biti usmjerena (samo) prema ženi, već obuhvaća i pojave mnogo šire od toga. Subjekt kasnije još više ustraje u nekom obliku mirenja između sebe *prije* i sebe *sada*, ali iznosi i žaljenje za danima koji su prošli uzaludno u žudnji, toliko snažnoj i dugotrajnoj da ga je, kako nam sugerira prvi redak, držala u nekoj vrsti robovlasničkog odnosa. Treći katren metaforom duge *utrke* (*race*) sugerira da se subjekt na neki način nalazi u zrelijoj dobi. Iz te perspektive, na ranije ili nešto mlađe dane, gleda kao na minulo doba koje je prošlo u naivnosti. Kako vjerom zapravo uspijeva pronaći određeni mir, taj žal za vremenom koje je prošlo u žudnji ostavlja ga u paradoksalnom međuprostoru – između nemira i mira, zadovoljstva i boli.

Jampski pentametar, odnosno engleski deseterac, u ovome slučaju rimovan, preveden je našim akcenatskim jedanaestercem, s iktusima uglavnom na parnim slogovima. Budući da je jamb vladajuća stopa, pet daktilskih početaka – u trećemu, šestom, sedmom, devetom i jedanaestome stihu – razumijemo kao kompromisno rješenje u pokušaju postizanja jampskoga ustroja koji ne narušavaju ritam. Ritmičko bi odstupanje, ako poštujemo zapadno novoštokavsku akcentuaciju, jedino moglo zasmetati u prvome stihu u riječi *sužanjstvo* (G mn. *sužanjstava* / *sužanjstva*). Iktus u slučaju oblika – *sužanjstva* – pada na prvi slog u riječi, što se u kontekstu cjelokupnoga stihovnog retka ostvaruje kao pirihij + daktil (...*moja za sužanjstva*...). Često zbog metričke

potrebe nenaglašena riječ u stihu postane naglašenom. Ona dobiva akcent jer se nalazi na metrički ključnome mjestu. Ranije je u radu spomenuto da se tada radi o ortotoni. Primjerice, u osmome stihovnom retku (*I kazah si: joj! dnevi su u zbiru*) povratna zamjenica u dativu, *sebi*, ostvaruje se u svom nenaglašenom obliku – kao *si*. Iako je *si* gramatički u ovome slučaju enklitika, dakle na njoj se ne ostvaruje naglasak, radi ostvarenja jampskoga metra ona će biti naglašena. Takav je slučaj i u 3. licu množine pomoćnoga glagola *biti* u istome retku. Dakle iako je *su* enklitika, zbog uhodanoga jampskog ritma iktus će se ipak ostvariti. Ovaj bi stihovni redak stoga, kada ga označimo arzama, izgledao ovako:

*I kâzah sî: joj! dnēvi sū u zbīru*

Veznik *i* u ovom je slučaju predudar jer se nalazi na početku stiha i nenaglašen je. Vratimo se opet na prvi stihovni redak i mogući problem u položaju riječi *sužanjstva*. Standardnom dakle akcentuacijom taj bi oblik na tom mjestu poremetio jambičnost čitavoga retka. No pomaknemo li akcent radi metričkog ideala sa sedmoga na osmi slog, dobit ćemo parno raspoređene iktuse, odnosno ritam kojemu težimo:

*Ta žūdnja mōja zā sužānjstva dūgih*

U ovome slučaju nismo naglasili nenaglasnicu, već slog koji standardno ne bi bio naglašen, ali radi kompromisa u ovome slučaju jest. Isto, kako je jezik izvornika izrazito arhaičan, a hrvatska standardna prozodija u 16. stoljeću nije bila nalik onoj danas, inzistiranje na besprijekornoj standardnoj akcentuaciji prema suvremenim pravilima ne mora biti nužno. Na taj način otprilike i ostajemo vjerni arhaičnosti izraza originala. Alternativa je u ovome slučaju bio i drugi oblik genitiva množine – *sužanjstava* – no tada bi se u stihu našao slog viška. Uopće, razlog odabira riječi *sužanjstvo* kao prijevoda za *served long*, došao je, da se slikovito izrazim, „odozdo prema gore“.

Pod „odozdo prema gore“ mislim na to da sam, nakon što sam ispisala sva moguća značenja leksema u pjesmi, najprije tražila srokovne mogućnosti jer su one, naročito u slučaju zahtjeva za višestrukom *a*- i *b*-rimom, predstavljale najveći izazov. Rima dakle u Surreyjevu sonetu nije standardna šekspirijanska, što je i razumljivo s obzirom na to da su autorovi soneti tek novitet u versifikacijskoj praksi, bez još čvrsto utemeljenih formalnih pravila. Ustroj je rime stoga u ovome slučaju: ABAB ABAB ACAC CC. Tri su dakle katrena rimom ukrštena rasporeda, a posljednji je distih, što nije neobično za Shakespeareov sonet, paran. Neobično je možda to da se posljednja, parna rima (CC), zapravo nastavlja na onu iz prethodnoga katrena. Posebna je

prijevodna prepreka i u tome što *a*-rime, kojih u ovom slučaju ima šest, nisu sve heterogene, odnosno, dva se leksema *a*-rime dvaput ponavljaju (što u užemu smislu i nije prava rima). Dakle, *a*-rime u originalu su: **long – wrong – throng – strong – long – wrong**, što se na prvi dojam možda i ne čini pretjerano problematičnim. No osim pronalaska sadržajno smislenoga rimarija, trebalo je te ponovljene riječi rime *a* postaviti tako da odgovaraju kontekstu prvoga i kontekstu trećega katrena. Rješenje sam za to pronašla u riječima *dugih* i *gubih*, što u prepjevu onda izgleda ovako: **dugih – gubih – ludih – budih – dugih – gubih**. Rima *a* u izvorniku je pravilna – podudaraju se dakle mjesto naglasaka i glasovi koji slijede. Surrey svoj jampski pentametar, što je uobičajeno za engleski sonet, uglavnom završava jednosložnicama. Iako su *a*-rime originala muške, zbog prijenosa engleskoga petostopca jedanaestercem glasovno je podudaranje u prepjevu trohejsko, odnosno dvosložno. Također, pedantno će oko vjerojatno primijetiti da u prepjevu koristim nečisti srok. Takav je izlet opravdan uzme li se u obzir složenost prijenosa rime, pogotovo onda kada je ona pravilna i višestruko korištena. Iako se dakle u tim prepjevanim srokovima ne podudaraju suglasnici, pomirena su mjesta naglasaka, a to je važno u održavanju ritma soneta koji svoju melodioznost gradi upravo tim višestrukim ponavljanjima. Iako je ona stilistički najuočljivija, Surrey u postizanju ritma ne koristi samo rimu. Za njegovu je poetiku uobičajena upotreba aliteracija<sup>14</sup>, ali često tek samo u pojedinim stihovima, upravo kako bi se oni naglasili i na taj način sadržajno i smisleno istaknuli. U nekim je redcima, kada su suglasnička ponavljanja češća, aliteracija istaknutija, u drugima je možda manje vidljiva, ali u cjelokupnome čitanju, usmjerili na to pozornost ili ne, u sonetu se osjeća izrazita ritmičnost. Navest ću nekoliko primjera:

*Som other way: tyll I saw faith more strong:  
And to my self I said: alas, those daies  
In vayn were spent, to runne the race so long.*

(7–9)

Učestala su dakle ponavljanja suglasnika *s* i kasnije *r*. Kao što ćemo poslije vidjeti i u Wyattovu primjeru, uloga je suglasničkih ponavljanja na neki način isticanje određena dijela teksta kako bi se najavio tematski obrat. *Som other way* (*Načinom drugim*) nedvosmisleno sugerira promjenu, a ta promjena dolazi u obliku prosvjetljenja, religioznog obrata koji metaforički

<sup>14</sup> *Aliteracija*: „ponavljanje suglasnika ili suglasničkih skupina u susjednim ili prostorno bliskim riječima s ciljem naglašavanja emocionalnog stanja govornika, zvukovnog harmoniziranja iskaza, stvaranja određenog dojma i diskurzivnog tonaliteta“ (Bagić 2012: 35).

dolazi u obliku kakva ukazanja (*tyll I saw faith more strong [...] I met my guyde*; u prepjevima: *vjerom što je budih [...] sretnem vodilju i nadu*).

Kako bih nadomjestila izostanak pravilne *a*-rime u prepjevima, što i ne smatram velikim gubitkom za ritam čitava soneta, jer nečistima se i dalje uspijeva održati ritmička nit, u vlastitoj sam sonetnoj inačici iskoristila aliteraciju na više mjesta. U drugome stihovnom retku: *Što uvijek bješe premac mome miru*, ponavlja se suglasnik *m*, u petome: *I slavim smjesta od svih misli ludih* ponavlja se suglasnik *s*. U prepjevu sedmoga retka aliteracija je, iako više gramatički nastala, prenesena ponavljanjem suglasnika *m*: *Načinom drugim: vjerom što je budih*. U jedanaestom je retku originala aliteracija najintenzivnija. No sjetimo se prvoga stihovnog retka i razloga odabira riječi *sužanjstvo* kao prijevoda za *served long*. U pronalasku rješenja za *a*-rime usmjerio me upravo taj 11. stih, dakle onaj u kojemu Surrey slaže lekseme postižući izrazitu aliteraciju, a glasi: *Out of the way wherein I wandred wrong*. U prepjevu se to nije smjelo izostaviti pa moj prijenos zvuči ovako: *Sputa me maknu, grešno gdje se gubih*. Kada sam dakle prenijela aliteraciju u 11. stihu, dobila sam srokovne solucije za povezivanje preostalih pet stihova *a*-rime. Tako je zapravo došlo do toga da u prvome stihu posljednja riječ mora biti *dugih*, upravo u tome obliku, genitivu množine, a prema tome je valjalo smisljeno složiti ostatak prvoga stiha. Alternative i bolja rješenja svakako su uvijek moguća, samo što ih ja još nisam uspjela pronaći. Stoga sam za rimu i kasniju aliteraciju žrtvovala besprijekoran jampski ritam u prvome stihu. No i taj besprijekoran jampski ritam kompromisno možemo postići ukoliko ostvarimo ortotonu.

Drugi je problem bio, iako ne toliko zahtjevan kao slučaj rime *a*, pronaći četiri ekvivalenta za rime *b* koje glase: *ease – misease – please – daies*. Rime u ovome slučaju nisu sve jednosložne, odnosno muške. Također, između leksema *daies* i drugih s kojima se on glasovno podudara, ostvaruje se neprava, a ne pravilna rima. Zanimljiva je i činjenica da autor rimuje dvije iste riječi: *ease* i *misease*, samo s promjenom u prefiksu. Moj prijenos *b*-rime stoga izgleda ovako: *miru – hiru – nemiru – zbiru*. Neprava se rima u prepjevu nalazi u odnosu prvog i trećeg leksema. Također, zbog naglaska na početnome slogu u lokativnome trosložnom obliku riječi *nēmīr*, u tome stihovnom retku izostaje i akcent na desetome slogu, koji valja biti stalnom tendencijom u prepjevu jampskoga pentametra. Isto, rimovanje je *mira* i *nemira* u mom slučaju u drugom i šestom stihovnom retku, dok je u izvorniku *ease* i *misease* slučaj drugog i četvrtog retka. No to su sitni kompromisi koje sam trebala napraviti kako bi se ti leksemi smisljeno mogli uklopiti u prepjev i koji bi, da ih nisam napravila ovdje, bili u nekom drugom obliku na nekome drugom mjestu. Još je jedna poteškoća zadesila prepjevani šesti redak.

Naime česta je dosjetka u šesnaestostoljetnoj engleskoj poeziji ta da se namjerno pravopisno netočno bilježi riječ *srce* – *hart* – kako bi se postigla igra riječima i metafora između *srca* (*heart*) i *jelena* (*hart*) (v. Cruttwell 1969: 11). Budući da u hrvatskome jeziku takva homofonska podudarnost ne postoji, u prijevodu se ta metafora može ili zanemariti i prevesti jednostavno *srcem*, ili prenijeti metaforom u drugom, možda malo daljem obliku od originala. Izbor je na kraju ostao na riječi *srce*, jer bi metafora koja bi zamijenila taj leksem mogla unijeti nejasnoće i poteškoće u razumijevanju značenja retka, a posljedično i čitava soneta.

Nekoliko je još u sonetu značajnijih metafora, a prikazat ću i načine kojima sam ih prenijela u hrvatski prepjev: u drugom je stihovnom retku nemir prikazan kao *enmy* (*to myne ease*). U doslovnome prijevodu *neprijatelj*, ovaj sam slučaj prevela sam kao: *premac* (*mome miru*). Ovim rješenjem otklanjamo četverosložnicu i dobivamo dvosložnicu koja pritom sadrži i aliteracijsko *m*.

*Grešni hir* u četvrtome stihovnom retku u izvorniku je samo *misease*, što znači da je metafora za *žudnju* (*žudnju* koja je *misease*, odnosno nemirna) zapravo nastala u prepjevu.

U osmom i devetom stihovnom retku: *I kazah si: joj! dnevi su u zbiru / Zaludo prošli utrka za dugih*, dani (*dnevi*) metafora su za vrijeme, ono koje je prošlo u *dugim utrkama*. Utrke mogu označavati nekoliko pojmova, no svedimo ih sada samo na subjektov dotadašnji život. Tomu je prikladna i česta metafora *puta*. *Put* se obično shvaća ili pravim ili pogrešnim. U ovom je slučaju subjektova grešna narav povedena na „pravi put“: *S puta me maknu, grešno gdje se gubih*. Pravi je put, čini se, francuski grad Bulonj. Ovaj nam toponim može sugerirati metaforički izraz kakva mirna i ugodna mjesta općenito.

Sama *fansy*, odnosno *žudnja* na neki je način personificirana<sup>15</sup> – ona je ujedno *neprijatelj*, ali ima i sposobnost *žaljenja*. *Žudnja* se zato čini kakvim nadnaravnim bićem koje vlada subjektom, odnosno drži ga u nekom obliku robovlasničkog odnosa. Personifikacija, piše Bagić (2012: 245), „dinamizira prikazivanje, čini ga izrazito slikovitim, sugerira animiranu viziju svijeta i kadšto fantastizira čitav iskaz. Obično se pojavljuje u književnosti (osobito pjesništvu) [...]“. Kao kontrast *žudnji*, kasnije će se, opet u ulozi vodiča, postaviti novoprobudena *vjera*, a ona onda čini zaokret u subjektovim autorefleksivnim zaključcima.

---

<sup>15</sup> *Personifikacija*: „pridavanje ljudskih osobina, misli, osjećaja i ponašanja kakvu predmetu, stvari, pojavi, apstrakciji, biljci ili životinji; oljuđivanje“ (Bagić 2012: 245).

U devetomu stihovnom retku: *Zaludo prošli utrka za dugih*, iako je nema u izvorniku (*In vayn were spent, to runne the race so long*), nalazi se inverzija.<sup>16</sup> Osim kako bi se stih cijepao cezuru nakon petoga sloga, do nje je došlo i zbog očuvanja iktusa na desetome slogu, odnosno kako bi se tijekom čitava stihovnog retka zadržao jamb.

Riječ *guyde* u 10. je stihovnom retku metafora za *vjeru* (v. 2011: 389). Bulonj kao toponim, ponavljam, može se shvatiti metaforički, kao pejzažni mir, iako urednici novoga izdanja *Zbornika* (v. *ibid.*) u bilješkama navode kako je Surrey bio bulonjski guverner od rujna 1545. do ožujka 1546. Pjesma se onda može čitati i kao autorov autobiografski predložak – kao posljednji pozdrav ili oproštajno pismo, uzme li se u obzir da je Surrey ubrzo po završetku guvernerske dužnosti, već 1547. godine, iz političkih razloga smaknut.

Na kraju, posljednji distih pokazuje nam paradoksalno<sup>17</sup> subjektivno stanje: *Gdje sad sam, nemiran u tome skladu / I protiv volje, smiren u svom jadu*.

Budući da Talijani svoj *endecasillabo* inicijalno drže spojem peterca i sedmerca (ili sedmerca i peterca), a jedanaesterac se onda dobije elizijama, sinalefama i inim postupcima, za što je talijanski jezik vrlo pogodan, može se uvjetno govoriti o asimetričnoj cezuri u *endecasillabu*. „Talijani razlikuju *endecasillabo a minore* i *a maiore*, prema tome da li je peterac u prvome dijelu ili u drugome“ (Slamnig 1997: 121). Prema tome i u engleskoj se varijanti soneta pokazuje isto, samo prilagođeno jamskome pentametr. S obzirom na to da se on sastoji od deset slogova, engleska se verzija *endecasillaba* dijeli na četverac i šesterac, odnosno šesterac i četverac, s time da je „šetanje“ stihova iz *a maiore* u *a minore* (i obratno) često već unutar pjesme same, a nerijetko se mogu naći i stihovi koji uopće ne prate takvu podjelu.

U Surreyjevu se sonetu gotovo podjednako javljaju varijante i 4+6 i 6+4. S obzirom na to da u prepjevu imamo slog viška u odnosu na jamski pentametar, cezure 4+6 popraćene su rasporedom 5+6, odnosno 6+4 popraćene su sa 6+5. S obzirom na to da su u engleskome jednosložnice češće nego u hrvatskome ili talijanskom jeziku, često je teško odrediti gdje bi cezura zapravo bila. To se uvelike očituje u ovome sonetu jer je broj jednosložnica velik pa cezura lako može „šetati“, odnosno mjesto je cezure gdjekad i arbitrarno. Iz tog razloga nisam u prepjevu inzistirala na tome da vjerno prenesem Surreyjeve cezure u smislu „stih za stih“.

---

<sup>16</sup> *Inverzija*: „Obratni red riječi u sintagmi, rečenici ili obratni redosljed glavne i zavisne surečenice“ (Bagić 2012: 156).

<sup>17</sup> *Paradoks*: „Iskaz koji naizgled proturječi općem mišljenju. Realizira se u rečenici, iznimno u većim diskurzivnim segmetima. Paradoksalni se element pojavljuje na kraju rečenice - ničim motiviran, on unosi zabunu, sučeljava se s dotadašnjim smislom iskaza, proizvodi učinak iznevjerenog očekivanja“ (*ibid.*: 226).

Doduše, cezure *a maiore* i *a minore* u mojoj su prijevodnoj inačici svakako vidljive, a i zbog prirode hrvatskih leksema lakše ih je raspoznati u odnosu na original. U prijevodu Surreyjeva soneta prevladavaju stihovi koji se dijele nakon petoga sloga, dakle *a minore*. U četvrtome i trinaestom stihovnom retku cezura prelazi u *a maiore*, 6+5. Navest ću treći i četvrti stihovni redak radi usporedbe:

*Zažali odskor' / vrijeme koje gubih  
I uzrok otpustim / tom grešnom hiru.*

#### **14. Prepjev soneta Thomasa Wyatta: *Of change in minde***

Sir Thomas Wyatt drugi je u nizu autora čije su pjesme sabrane u *Tottelovu zborniku*. Nije doživio objavljivanje svojega rada, jer *Miscellany* izlazi 15 godina po njegovoj smrti, no njegovih je pjesama u prvome izdanju čak 96. Napisao je 31 sonet, od kojih su 10 prepjevi Petrarkinih. Sonet koji sam odabrala prevesti pedeset i prvi je u *Zborniku*, naslovljen *Of change in minde*. U ovome slučaju prepjev sam po sebi nije bio nužno zahtjevniji, ali zbog pomalo nejasnih gramatičko-sintaktičkih odnosa u trećemu katrenu konačno je rješenje ostalo otvorenim. Za treći ću katren stoga ponuditi dva moguća ishoda.

##### **Sir Thomas Wyatt:**

###### *51. Of change in minde*

*Eche man me telth, I change most my devise:  
And, on my faith, me thinke it good reason  
To change purpose, like after the season.  
For in eche case to kepe still one guise  
Is mete for them, that would be taken wise.  
And I am not of such maner condicion:  
But treated after a divers fashion:  
And therupon my diversnesse doth rise.  
But you, this diversnesse that blamen most,  
Change you no more, but still after one rate  
Treat you me well: and kepe you in that state,  
And while with me doth dwell this weried ghost,  
My word nor I shall not be variable,*



*But alwaies one, your own both firme and stable.*<sup>18</sup>

51. O promjeni ćudi.

Da sklon sam mijeni kažu svi mi ljudi:  
Al' razborito mišljenje je moje  
Da cilj se mijenja k'o sezone boje.  
Jer svakako se držat' iste ćudi  
Zgodno je njima pa se mudrim sudi.  
Ja nisam takav, jur me takvim kroje:  
Oni što prema meni drukč'je stoje:  
I nestalnost se moja tada budi.  
*Al' tebe nestalnost ku mnogi krivi*  
Ne mijénja ništa, jednakim još mene  
I dobrim držiš: nek' to ne uvene,  
*I dok taj duh u meni mučno živi*  
Nećemo ja ni riječ mâ varirati,  
Već jednim, čvrsti, trajno ti se dati.

51. O promjeni ćudi.

Da sklon sam mijeni kažu svi mi ljudi:  
Al' razborito mišljenje je moje  
Da cilj se mijenja k'o sezone boje.  
Jer svakako se držat' iste ćudi  
Zgodno je njima pa se mudrim sudi.  
Ja nisam takav, jur me takvim kroje:  
Oni što prema meni drukč'je stoje:  
I nestalnost se moja tada budi.  
*Al' tebe nestalnost ti odveć kriva*  
Ne mijénja ništa, jednakim još mene  
I dobrim držiš: nek' to ne uvene,  
*I dok taj duh u meni mučno biva*  
Nećemo ja ni riječ mâ varirati,  
Već jednim, čvrsti, trajno ti se dati.

Wyattov je 51. sonet u skupini onih kojima pjesnički subjekt adresatu obećava vjernost. No ta se činjenica ne iskazuje sve do završnoga distiha. U tom smislu, završnim dakle poentiranjem ili obratom, ovaj je sonet u odnosu na prethodni bliži formi epigramskog svršetka, postupka karakteristična za elizabetški sonet. Već naslov sam po sebi uvelike sabire većinu motiva i misli opjevanih u sonetu. Ključna je, naravno, promjena. To može biti promjena uma, ćudi, duha, mišljenja, želja, nakana, sklonosti, raspoloženja – jer sve su to konotacije koje nosi riječ *mind* (arh. *minde*). Prijevodna mi je alternativa naslova bila: *O promjeni uma*, no izbor je ipak ostao na *ćudi* jer smatram da može sugerirati više u interpretaciji, odnosno da obuhvaća više navedenih motiva. Sadržajno ovaj je sonet jednostavniji od prethodnoga: govori o subjektu čiji su um i ćud promjenjivi, što njemu ne predstavlja problem, ali zbog toga je društveno osuđivan. Možemo ga uvjetno podijeliti na dva dijela: prvi, u kojemu subjekt pozicioniza sebe u odnosu na ljude, tj. javno društveno mnijenje i drugi, gdje subjektov izraz postaje osobniji i intimniji,

---

<sup>18</sup> U bilješkama:

1. telth = tells, devise = intention, stratagem  
4. guise = characteristic manner of appearance  
5. mete = suitable  
7. divers = variable  
8. diversnesse = changeability, inconsistency  
10. after one rate = in the same manner  
12. ghost = spirit

usmjeren prema jednoj osobi u obliku obećanja. Ta je promjena jasno i sintaktički naznačena suprotnim veznikom u devetome stihovnom retku (*But you – Al' tebe*). Jedan od idejnih zaključaka prvoga dijela soneta može biti taj da bi mudar čovjek trebao mijenjati vlastitu svrhu i ustrajati u tome da promijeni sebe. U tom smislu treći stihovni redak može se shvatiti kao neka vrsta subjektive *sentencije*:<sup>19</sup> (*And, on my faith, me thinke it good reason*) / **To change purpose, like after the season** – (*Al' razborito mišljenje je moje*) / **Da cilj se mijenja k'o sezonske boje**. Sentencija „u pravilu nastaje lucidnim uopćavanjem pojedinačnog slučaja što taj slučaj čini usporedivim s brojnim drugim slučajevima“ (Bagić 2012: 295). U istome je retku upotrijebljena i poredba kojom se promjena cilja (*purpose*) uspoređuje s promjenom godišnjih doba. Također, motiv je cilja u ovome slučaju metonimijski povezan s čovjekovom ćudi, jer cilj je ono po čemu se ovdje određuje čovjekova ćud. U kontrastu prema subjektu stoje oni tvrdoglave i nepopustljive naravi, neskloni promjeni mišljenja. Zanimljivo, u drugome dijelu soneta ključna je opet misao o promjeni, samo što je ona u ljubavnome kontekstu odbačena – najprije od one kojoj se govori, jer ona nije sklona promjeni mišljenja o subjektu, a zatim od subjekta samog, koji obećava da se, kada je ona kojoj se obraća u pitanju, neće promijeniti. Promjena je tako motiv čije značenje izmiče u različitim kontekstima te se drukčije pozicionira u trokutu između pjesničkoga subjekta, ljudi i adresata. Konačan je obrat vrlo jasno i nedvosmisleno izražen – njegova ćud neće se izmijeniti jedino kada je u pitanju sklonost prema osobi kojoj je pjesma upućena. Ipak, treći katren ostaje upitan, ali ne zbog metaforičnosti ili hermetičnosti izraza, već nejasnih gramatičko-sintaktičkih odnosa. Ključan je problem deveti stih: *But you, this diversnesse that blamen most* (*Al' tebe nestalnost ku mnogi krivi / Al' tebe nestalnost ti odveć kriva*), gdje oblik *blamen*<sup>20</sup> može sugerirati, ako se odlučimo za prvo rješenje, ono što je već u prva dva katrena istaknuto: svi osuđuju i okrivljuju narav lirskoga subjekta, ali ona, kojoj će se kasnije obećati vjernost i konstanta, ne mari za to, što čini kontrast između *nje*, one kojoj je pjesma zapravo posvećena, i *drugih*, onih koji ga krive. S druge strane, ako se odlučimo za prijevod *nestalnost ti odveć kriva*, *blamen* se odnosi na to da je i *njoj* ta nestalnost mrska, ali bez obzira na to, ona ga i dalje ne osuđuje poput drugih.

Također, iako to u analizi same pjesme nije ono čime bismo se trebali voditi, u sonetu se, ukoliko težimo historiografsko-biografskom razumijevanju povijesnih okolnosti u kojima je sir Thomas Wyatt živio i djelovao, može osjetiti kritički komentar društvene paranoje koja je u to doba uzela maha. Budući da je dakle smjena vlasti, režima i religije bila učestala pojava i s

<sup>19</sup> *Sentencija* (prema lat. *sententia*, misao, tvrdnja) autorska je mudra izreka koja donosi općenitu misao o ljudima, stvarima i pojavama (v. Bagić 2012: 295).

<sup>20</sup> Eng. *blame* [bleim] vt ukoriti, prekoriti; okriviti (Filipović 1963: 91).

obzirom na to da je Wyatt kao pjesnik i diplomat bio visoko pozicioniran na dvoru, nekoliko je puta, i to u kratkome roku, bio osuđen zatvorom i oslobođen te vraćen na dužnost. U tom smislu mogu se pronaći naznake onoga što u uvodnome komentaru urednici *Tottelova zbornika*, Holton i MacFaul, govore:

Tko god da je sastavio *Zbornik* [...], znao je da mora biti oprezan u više pogleda. Nije mogao prikazati pjesme koje su napadale tadašnji režim, ali jednako je značajno to što nije prikazao ni pjesme koje su ga hvalile (2011: xv).<sup>21</sup>

Na neki je način Wyattov izričaj u ovome slučaju subverzivne naravi, što će kasnije uvelike biti Shakespeareova specijalnost.

Dvije su česte pojave u pjesništvu ove dvojice prepjevanih autora: *opkoračenje* i *prebacivanje*. Opkoračenje (*prekoračenje*, *zakoračenje*; franc. *enjambement*) podrazumijeva razbijanje sintaktičkih cjelina, odnosno prenošenje dijela rečenice iz jednoga stiha u drugi. U slučaju kada se samo jedna riječ prenosi u sljedeći stih, govorimo o prebacivanju (franc. *rejet*). Riječi koje se opkoračenjem prenose u drugi stih posebno se ističu, pogotovo u slučaju kada se prenosi samo jedna od njih. „Opkoračenje i prebacivanje karakteristični su za naglašeno nervozno, napeto saopćavanje, puno sumnje ili bola [...]; oni također veoma često služe [...] kao sredstvo da se u stihu nametne razgovorna, prozna intonacija (Petrović 1998: 287). U Wyattovu su sonetu opkoračenja brojna, toliko da ih možemo gledati kao metodu gradnje stiha. Na trenutke se čini kao da se točka koja bi označila sintaktički kraj nikada neće pojaviti. Kao ilustraciju, navest ću neke od primjera opkoračenja iz izvornika (radi se o stihovima 2–3, 9–11):

*And, on my faith, me thinke it good reason / To change purpose, like after the season. [...]*

*But you, this diversnesse that blamen most, / Change you no more, but still after one rate / Treat you me well: and kepe you in that state [...]*

U prijevodu to izgleda ovako:

*Al' razborito mišljenje je moje / Da cilj se mijenja k'o sezonske boje. [...]*

*Al' tebe nestalnost ku mnogi krivi / Ne mijénja ništa, jednakim još mene / I dobrim držiš: nek' to ne uvene [...]*

Ono što sam ranije naznačila kao tematski drugi dio pjesme, koji dolazi kada se pjesnički subjekt počne izravno obraćati adresatu, sintaktički je zatvorena cjelina. Naime od devetoga do četrnaestog stiha ne pojavljuje se nijedna točka. Svojevrnsni se „odmori“ u sonetu naznačuju

---

<sup>21</sup> U izvorniku: „Whoever compiled the Miscellany [...] – knew that he had to be cautious in many respects. He could not present poems that attacked the present regime, but it is equally significant that he did not present poems that praised it“ (*ibid.*).

dvotočkama, ali ne razbijaju izrazitu ritmičnost izlaganja stihova. No cjelokupna je povezanost i tečnost izrazito jaka i zbog jednog vrlo bitnog čimbenika – rasporeda rime.

Ona je u ovome slučaju raspoređena: ABBA ABBA CDDC EE. Takav je ustroj otprije nepoznat, odnosno nepoznata izvora, što nije neobično u ranih engleskih soneta. Upravo se tim specifičnim rasporedom, s četverostrukim *a*- i *b*-rimama i obgrljenim slaganjem, ostvaruje izrazita tečnost i povezanost cjelokupna soneta. Isto, takav raspored samo slijedi ranije naznačenu dvodijelnu tematsku i sintaktičku strukturu. Naime rima ABBA dvostruko se ponavlja te tako prvi dio od osam stihovnih redaka čini jednom cjelinom. Drugi dio označit će izmjena u CDDC koja prati i tematsko-sintaktičku promjenu. Rime su u prepjevima uglavnom ženske, trohejske, što ne prati u potpunosti original. Wyatt naime koristi i jednosložno, i dvosložno i trosložno podudaranje. Dakle slažu se i muške, i ženske i dječje rime. Primjerice, *a*-rima sastoji se i od jednosložnih i od dvosložnih leksema: *devise – guise – wise – rise*. Kako su u engleskome jeziku jednosložnice češće nego u hrvatskome, a k tomu je važno i da je stih jedanaesterački s iktusom na desetome slogu, rimu sam prenijela trohejski: *ljudi – ćudi – sudi – budi*. One su prave (pravilne) zbog toga što im se podudaraju naglašeni glasovi i svi glasovi koji slijede.

Tečnost je možda nešto manja u slučaju *b*-rime jer autor u izvorniku odstupa od načelne pravilnosti koju imaju rime *a*. Povezuje lekseme s manjom glasovnom popudarnosti, toliko da se na prvo čitanje i ne osjeti da je ona opet četverostruko ponovljena. Rime *b* glase ovako: *reason – season – condition – fashion*. U ovome slučaju rima se miješa dvosložnicama i trosložnicom. Isto, prva su dva leksema, u drugom i trećemu stihovnom retku dakle, u odnosu prave rime, dok su leksemi na kraju šestog i sedmog retka s njima u odnosu rime za oči. Podudaranje je dakle vidljivo grafijski, ali zvukovni je učinak sličniji onomu kakav imaju aliteracija i asonanca.<sup>22</sup> U prepjevima sam ostavila žensko podudaranje kakvo je u slučaju *a*-rima, ali ne zato što sam htjela puristički „popraviti“ original, već zbog prirode hrvatskoga jezika i pravopisa. Zato je u nas teže, u odnosu na primjerice engleski ili francuski jezik, dobiti rimu za oči. Moj dakle prijevod *b*-rime glasi: *moje – boje – kroje – stoje*.

U slučaju CDDC rimarija, opet su glasovna podudaranja pravilna i muška: *most – rate – state – gost*, što je prevedeno: *krivi (kriva) – mene – uvene – živi (biva)*, ovaj put s iznimkom trosložnice u 11. stihovnom retku (*uvene*).

---

<sup>22</sup> *Asonanca*: „ponavljanje samoglasnika u riječi, stihu ili rečenici s ciljem naglašavanja emocionalnog stanja govornika, zvukovnog harmoniziranja iskaza, stvaranja određenog dojma i diskurzivnog tonaliteta“ (Bagić 2012: 86).

Nešto veće odstupanje od uhodana, uglavnom pravilnog slaganja, nalazi se u posljednjim dvama redcima. Autor koristi daktilsku i trohejsku rimu, riječima *variable* i *stable*, što se ostvaruje i kao nepravda. U prijevodu sam to uspjela popratiti riječima *varirati* i *dati*.

Također, autor na ritmu dobiva i aliteracijama – najviše u prvome stihu: *Eche man me telth, I change most my devise*, što je prevedeno: *Da sklon sam mijeni kažu svi mi ljudi*; i dvanaestome: *And while with me doth dwell this wried ghost – I dok taj duh u meni mučno živi (biva)*, što možemo shvatiti i kao zvukovni nagovještaj sadržajne promjene, pripremu za obrat, jer nakon toga slijedi epigramski distih.

Iako Wyattov stih često metrički oscilira, soneti objavljeni u *Zborniku* u jampskim su rimovanim desetercima. Jednako kao i u Surreyja, prepjev je u hrvatskome ostvaren u akcenatskome jedanaestercu, s iktusima uglavnom na parnim slogovima. Opet, neki su stihovni redci, ovdje u trima slučajevima – petom, sedmom i trinaestom, započeti daktilima, a jedino je u trećemu stihovnom retku narušen savršen jampski metar (u riječi *sezonske*), opet u službi prijenosa motiva, sadržaja i rime. Također, u 11. je stihovnom retku naglasak iznimno na devetome, a ne desetom slogu, pa se nepravom rimom spajaju riječi (*varirati* - *dāti*). U originalu je u 11. retku, neuobičajeno, naglasak na 8. slogu i također se nepravdo rimuje s posljednjim, leksemima *variable* ( \ 'ver-ē-ə-bəl \ )<sup>23</sup> i *stable* ( \ 'stā-bəl \ ).<sup>24</sup>

Što se cezura tiče, i u Wyatta „šeću“ s 4+6, *a minore*, na 6+4, *a maiore*, iako manje nego u Surreyjevu primjeru. U pravilu je cezura u ovome sonetu nakon četvrtoga sloga. Ipak, mogu se pronaći tri zanimljive iznimke. Najprije, u sedmom je retku (*But treated after a divers fashion*) usjek nakon šestoga sloga ukoliko se slažemo da se stih u Wyatta cijepa ili na 4+6 ili na 6+4. No uzme li se u obzir to da se član *a* veže uz sintagmu *divers fashion*, cezura bi tada mogla simetrično cijepati stih na 5+5. Možda bismo išli predaleko kada bismo pokušali smisleno objasniti ovu moguću iznimku ili je pokušati povezati sa značenjem i pozicijom sedmoga stiha unutar cjelokupnoga soneta.

No druga je iznimka upravo na onome mjestu koje sam već ranije istaknula kao ključno u promjeni tonaliteta pjesme. Naime deveti stihovni redak (*But you, this diversnesse that blamen most*), osim što čini tematski zaokret, početak je i nove sintaktičke cjeline koja traje sve do kraja 14. retka, tj. do svršetka pjesme. Posebno je stoga zamljivo to da Wyatt upravo u devetome

---

<sup>23</sup> Usp. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/variable>.

<sup>24</sup> Usp. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stable>.

stihovnom retku mijenja cezuru iz *a minore* u *a maiore* (*But you, this diversnesse / that blamen most*) i to čini samo u tome pojedinačnom slučaju.

Treća je iznimka u 14. retku (*But alwaies one, your own both firme and stable*) gdje se nalazi jedanaest slogova (4+7), što onda pretpostavlja gubljenje jednoga, odnosno stapanje dvaju vokala kako bi se postigao petostopni jamb.

I u ovome su prepjevu, s obzirom na slog viška u odnosu na jamski pentametar, cezure 4+6 popraćene rasporedom 5+6. Primjerice: *Da sklon sam mijeni / kažu svi mi ljudi: // Al' razborito / mišljenje je moje*. Nisam doduše popratila moguću iznimku 5+5 u sedmome retku jer je jedanaesterac nemoguće simetrično odijeliti. U posljednjem, 14. retku također nisam zadržala slog viška jer u izvorniku on ne narušava ritam i ne dobivamo dojam da se autor odmiče od jamskoga pentametra. Ipak, iznimka je u devetome slogu, *a maiore*, popraćena tako da se s cezura (5+6) prebacila na cezuru (6+5), a to onda izgleda ovako:

*Al' tebe nestalnost / ku mnogi krivi (Al' tebe nestalnost / ti odveć kriva)*

Jezik i pravopis *Tottelova zbornika* izrazito su arhaični. Radi se o ranome modernom engleskom jeziku, koji nastupa početkom renesanse, a dolazi umjesto srednjovjekovnog engleskog.<sup>25</sup> Ipak, prosječno upućen čitatelj uspjeh će s većim ili manjim naporom razumjeti semantičke osnove tekstova *Zbornika*. Kako bi se prenio duh razdoblja u kojemu su ovi soneti nastali, možemo se poslužiti vlastitim poetskim korpusom, onim koji bi odgovarao petrarkističkoj poetici ili barem na kakav sličan način bio markiran u odnosu na suvremeni standardni jezik. Već je spomenuto, ali nije zgorega ponoviti, Tomasovićevo (v. 1996: 247) viđenje ovoga traduktološkog slučaja. U prepjevu naime valja *posuditi* izraze iz vlastite književne tradicije kako bi se sugeriralo kakvo minulo doba, što je znak da se pjesme ne prenose samo iz jednoga jezika u drugi, već iz poezije u poeziju s obostranim tradicijskim tragom. U ovome je slučaju upotrijebljen arhaični prilog *jur*, čitatelju zvučan ponajviše zaslugom Hanibala Lucića i njegove najpoznatije pjesme: *Jur nijedna na svit vila*. Nalazi se još i u oblicima *jure* ili *jurve*, a suvremeni bi ekvivalent toga priloga bio *već*. Iako je i prilog, odnosno veznik (odnosno čestica) *već* legitimno mogao stajati u prepjevu, jer nije posebno markiran, izabrala sam arhaizirati leksik kako bi se postigao vjerodostojniji prijenos originala. Također, upotreba hifereze, odnosno sinkopiranih<sup>26</sup> oblika riječi *koju* i *moja* u devetome, odnosno trinaestom stihovnom retku, dodatno pojačava dojam

<sup>25</sup> V. Sokolov, Danila A. 2012. *Renaissance Texts, Medieval Subjectivities: Vernacular Genealogies of English Petrarchism from Wyatt to Wroth*. University of Waterloo: Canada.

<sup>26</sup> Sinkopa: „Ispadanje ili izostavljanje glasa ili sloga u sredini riječi“ (Bagić 2012: 300).

zastarjeloga govora. Bagić (v. 2012: 314) ističe kako je sinkopa, odnosno izostavljanje ili brisanje, u usmenoj i starijoj poeziji prikladno sredstvo metričkog ujednačivanja stihova. Oblicima dakle *ku* i *mâ* uspijevamo i „dobiti prostor“ za još jedan dodatan slog u retku, što je posebno vrijedno uzme li se u obzir vječni problem ujednačavanja sadržaja s točno određenim brojem slogova.

Već se govorilo o problemu prepjeva iz engleskoga u hrvatski jezik. U engleskome su jednosložnice češće nego u nas, stoga se u prepjevu mora razlučiti kako rasporediti lekseme u stihu da što bliže prenesu informaciju koja se nalazi u izvorniku. Ta se heterogenost jezika različitih jezičnih skupina može vidjeti čim vizualno usporedimo original i prepjev. Naime u engleskoj su inačici stihovi grafijski puno dulji od onih u hrvatskoj. I iako je u nas jamski pentametar produljen za jedan slog, i dalje u stih stane manji broj riječi. Uzmimo drugi stihovni redak za primjer:

*And, on my faith, me thinke it good reason // Al' razborito mišljenje je moje*

Odnos broja riječi u ovom je slučaju 9:5, dakle gotovo dvostruko manje „stalo“ je u hrvatsku verziju. Kako bi se što manjim brojem slogova uspjelo prenijeti što više informacija, prevoditelj je često u prepjevu primoran služiti se različitim stilističkim postupcima kraćenja riječi. Već sam navela nekoliko najčešćih postupaka u poglavlju *Versifikacijski sustavi i pojmovi* (v. str. 8). Tako sam u drugome, četvrtom i jedanaestome stihovnom retku pojedinim riječima izostavila posljednje vokale: *al'*, *držat'* i *nek'*.

Česta je općenito hifereza u riječi *kao*. U ovom mi je prepjevu poslužila u trećemu retku: *Da cilj se mijenja k'o sezonske boje*. Također, u sedmom sam retku izostavila samoglasnik *i* unutar leksema *drukčije* pa to izgleda ovako: *Oni što prema meni drukč'je stoje*.

Wyatt je pak, ako izbrojimo da se u posljednjem stihovnom retku nalazi slog viška, vjerojatno računao na sinalefu: *But alwaies one, your own both firme and stable*. U tom slučaju leksemi *firme* i *and* zajedno bi se izgovorili kao jednosložna riječ.

Treba spomenuti još nekoliko značajnijih stilskih figura koje se mogu naći u Wyattovu sonetu. Između pjesničkog subjekta, ljudi i adreasata odnosi su antitetički<sup>27</sup> postavljeni. Najistaknutija je antiteza između subjekta i ljudi te ljudi i adresata. U prvom odnosu gradi se napetost koja preteže prvim dijelom soneta, dok je drugi odnos, onaj između ljudi i adresata, u nekom obliku

---

<sup>27</sup> Antiteza: „Izražavanje suprotnosti u iskazu povezivanjem dviju riječi, sintagmi ili rečenica suprotnog značenja“ (Bagić 2012: 51).

antitetičke usporedbe. Jer da bi naglasio uzvišenost i dobrotu one kojoj je pjesma posvećena, subjekt usporedno postavlja *druge* kao oponente. Dakle, da pokušam parafrazirati i pojednostavniti: „ti si toliko dobra koliko su oni loši“. Njena se dobrotu na neki način potkrepljuje izostankom njihove. Konačno, subjekt i samoga sebe postavlja kao antipod adresatu – ona, za razliku od njega, nije promjenjive ćudi, što se u ljubavnome kontekstu razumijeva kao vrlina. Konačno, antiteza kao stilistički postupak u tekstovima starije književnosti nije neobična pojava. Ona, ističe Bagić (2012: 52), „nerijetko zahvaća veće dijelove teksta, pa i čitav tekst, postajući njegovo semantičko i sintaktičko uporište. Na toj se figuri temelji dobar dio renesansne ljubavne lirike, a napose barokna i maniristička estetika.“

Također, u drugome dijelu soneta pjesnički se subjekt obraća odsutnome adresatu, a tada se radi o apostrofi:<sup>28</sup> *But you, this diversnesse that blamen most, / Change you no more, but still after one rate / Treat you me well: and kepe you in that state.*

Bagić (v. *ibid.*: 64) piše kako se ona „najčešće ostvaruje kao replika lirskog subjekta uobličena u oproštaj, molbu, ljubavni iskaz, ispovijest, povjeravanje tajne ili molitvu“ te se na formalnome planu očituje osobnom zamjenicom u službi pojačavanja zaziva (ti, vi).

## 15. Zaključak

Henry Howard i sir Thomas Wyatt nisu samo istaknute osobnosti engleske povijesti, već važne karike u lancu koji će povezati europsku književnu praksu s engleskom, što će omogućiti da se engleski, odnosno Shakespeareov sonet kasnije realizira u svojem najpopularnijem i kanonskom obliku. Osim toga, radovi ove dvojice pjesnika nisu samo književnopovijesno važni. Jer iako jezik kojim pišu današnjem čitatelju, naročito stranom, predstavlja niz prepreka u potpunom razumijevanju sadržaja, zadovoljstvo se čitanja ipak može pronaći u tečnosti i iznimnoj melodioznosti njihova stiha, što se prepjevnim primjerima u najvećoj mjeri ciljalo i postići. Prijevodi su važna instancija komparativne književnosti, stoga je nužno kritički sagledati prijevodni tekst (v. Beker 1995: 128). Bez obzira na to koliko su primjeri prepjeva uspješni, zasad ih možemo shvatiti barem kao prvi stupanj u postizanju najboljega mogućeg konačnog rješenja ili tek vježbu za daljnji rad na drugim predlošcima.

---

<sup>28</sup> *Apostrofa*: „Izravno obraćanje odsutnoj ili iščezloj osobi, životinji, biljci, nadnaravnoj sili, ideji, konceptu, prirodnoj pojavi itd.“ (*ibid.*: 64).



## 16. Literatura

- Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Beker, Miroslav. 1995. *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Cruttwell, Patrick. 1969. *The English Sonnet*. Harlow: Longmans, Green & Co.
- Even-Zohar, Itamar – Gideon Toury. 1981. *Translation Theory and Intercultural Relations*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Filipović, Rudolf. 1963. *Englesko-hrvatskosrpski rječnik*. Treće izdanje. Zagreb: Zora.
- Kravar, Zoran. 1994. Izvorni i prijevodni stih: tipologija njihovih odnosa. *Književna smotra* 26, 91: 98–123.
- Maroević, Tonko. 2005. Prevodilac, pjesnikov pomoćnik. U: *Borgesov čitatelj: portreti i prikazi*. Zagreb: Antibarbarus.
- Maroević, Tonko. 2005. Veza po vezanosti. U: *Borgesov čitatelj: portreti i prikazi*. Zagreb: Antibarbarus.
- Pavlović, Nataša. 2015. *Uvod u teorije prevođenja*. Zagreb: Leykam International.
- Petrović, Svetozar. 1968. *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: JAZU.
- Petrović, Svetozar. 1998. Stih. U: Ante Stamać – Zdenko Škreb (ur.) 1998. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus, 283–334.
- Premur, Ksenija. 1998. *Teorija prevođenja*. Dubrava: Ladina.
- Slamnig, Ivan. 1981. *Hrvatska versifikacija: narav, povijest, veze*. Zagreb: SNL.
- Slamnig, Ivan. 1997. *Stih i prijevod*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Sokolov, Danila A. 2012. *Renaissance Texts, Medieval Subjectivities: Vernacular Genealogies of English Petrarchism from Wyatt to Wroth*. University of Waterloo: Canada.
- Tomasović, Mirko. 1996. *Traduktološke rasprave*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Tottel's Miscellany: Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and Others*. 2011. Ur. Amanda Holton – Tom MacFaul. London: Penguin Classics.

**Vrela:**

HJP = Hrvatski jezični portal.

[http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=eV9nWxg%3D](http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eV9nWxg%3D). [pregled 20. 6. 2019].

MW = Merriam Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stable> [pregled 25. 6. 2019].

MW = Merriam Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/variable> [pregled 25. 6. 2019].

## CROATIAN LYRICAL TRANSLATIONS OF SELECTED SONNETS OF *TOTTTEL'S MISCELLANY*

### Abstract

The main idea of the paper is to offer two authentic translations of sonnets collected in *Tottel's Miscellany* – the first English lyrical collection published in 1557 under the name of Richard Tottel (1528–1593), the commonly known publisher of that era. The sonnets translated in the paper are original manuscripts of the two Renaissance poets – Henry Howard, Earl of Surrey, and Sir Thomas Wyatt. Both of them wrote in the form of Elizabethan sonnets, soon to be called Shakespearean – mostly created under the influence of *Il Canzoniere*, a collection of poems written by an Italian Humanist Francesco Petrarch. The paper discusses terms such as prose, lyrical translation and adaptation, and describes the main issues of traductology. The main focus is on the issues and the disadvantages of lyrical translations and the inconveniences of the translator – what he has to deal with in order to successfully translate lyrical texts: translating in the right metre and verse, translating rhyme and other correspondences of sound, the main subject and content, as well as other elements of versification. The paper also focuses on major terms and systems of versification, as well as the circumstances of literary history in which *Tottel's Miscellany* originates. It also states the importance of *Miscellany's* influence on the English lyric and the overall consumption of poetry in England. Finally, the idea is to practically corroborate the theoretical guidelines by offering two Croatian translations of the sonnets.

**Keywords:** sonnet, lyrical translation, *Tottel's Miscellany*, Henry Howard, earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt

